

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA**



**TESIS DOCTORAL**

**Narrativas policiacas de la palabra a la imagen:  
novela francesa, cine y videojuegos  
del s. XX al s. XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Silviano Carrasco Yelmo**

DIRECTORA

**Amelia del Rosario Sanz Cabrerizo**

**Madrid, 2018**



# NARRATIVAS POLICIACAS DE LA PALABRA A LA IMAGEN: NOVELA FRANCESA, CINE Y VIDEOJUEGOS DEL S. XX AL S. XXI.



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

TESIS DOCTORAL PRESENTADA EN EL  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

Directora: Dña. Amelia del Rosario Sanz Cabrerizo

Autor: Silviano Carrasco Yelmo

Madrid, febrero de 2017.



*Es un error capital teorizar antes de tener datos. Sin darse cuenta,  
uno empieza a deformar los hechos para que se ajusten a las teorías,  
en lugar de ajustar las teorías a los hechos.*

Sherlock Holmes en *Escándalo en Bohemia*.

*Ars longa, vita brevis, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile.*

Hipócrates de Cos.

*¿Sabéis?, es muy extraño: he dedicado tanto tiempo a la venganza, que ahora que la he cumplido,  
no sé qué hacer el resto de mi vida.*

Íñigo Montoya en *La princesa prometida*.

## **Dedicatoria**

A todos aquellos que, en algún momento de nuestras vidas, hemos sostenido  
una lupa (real o imaginaria) y mirado a través de ella con ojo crítico.

A todos los que nos interesamos no sólo por la Belleza, sino también por la Verdad  
y la buscamos con ahínco, aunque no tengamos del todo claro qué pueda ser.

## Agradecimientos

En primer lugar, a Amalia, mi madre biológica, y a Amelia, mi madre académica. El apoyo de ambas lo ha sido todo.

Por supuesto, también a mi padre, Silviano. A pesar de insinuarme (con gran sentido común) que me hiciese abogado, me dejó (con gran fe en mí) volar libre. Habría estado orgulloso de saber que sigo volando y habría disfrutado como nadie siguiendo mi aventura académica, estoy convencido. Sin él, Maestro, tampoco habría llegado hasta aquí. Ojalá hubieras podido verme al menos licenciado en Filología Francesa.

A mi hermano, Alejandro, ingeniero informático, cuyas burlas incesantes hacia mi persona y profesión constituyeron un magnífico aliciente para terminar este trabajo. Su apoyo humano, opinión y perspectiva también han sido determinantes en puntos clave de mi vida y mi trabajo. Le sorprenderá saber que aparece en estas páginas. Gracias por abrirme los ojos, *Fortran*.

A toda mi familia y, especialmente, a Pepe, Julia y Gala, quienes fueron mi apoyo mientras me hallaba solo por tierras extremeñas. A las dos abuelas, Felisa y Consuelo, les hará ilusión aparecer en esta dedicatoria. Aunque ninguna entienda en qué consiste exactamente esto de la tesis, las admiro porque la primera aprendió a leer y escribir tras jubilarse; la segunda aún puede recitar de memoria todos los ríos, cabos y penínsulas de la geografía española. A mi tía Mari, que siempre ha estado ahí, tampoco puedo dejar de mencionarla expresamente. Gori y Pilar me dieron excelentes consejos sobre la percepción que tenía de mi propio trabajo y me animaron a poner el punto final que se dilataba. Familia, os citaré a todos con gusto, pero según tengo entendido la dedicatoria no puede ocupar más espacio que la propia tesis.

A Enrique y Iolanda, *senseis* incomparables. Su *chi* es tan fuerte que Duarte pronto doblará cucharas con la mente. Sin vosotros habría estado perdido (y lo sabéis, aunque lo negaréis con modestia).

A Susana, por todo. No sólo por guiarme, también por aguantarme. Te debo muchísimo. *Elen síla lumenn'omentielvo*.

A todos los profesores de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid: todos habéis contribuido a convertirme en lo que soy. Especialmente a Javier del Prado, maestro de tantos (si Amelia es mi madre académica, tú eres mi abuelo), y a todos y cada uno de los profesores de literatura, mencionados por orden de aparición en mi formación académica: Marisa Guerrero, Mercedes Rolland, Anne Marie Reboul, Cavi Rey-Pereira, Pilar Andrade, Amelia Sanz (como profesora antes que como madre), José Manuel

Losada, Nines Ciprés, Javier del Prado (de nuevo como profesor, antes que tutor), José Antonio Millán, Lourdes Carriedo, M<sup>a</sup> Dolores Picazo. No puedo dejar de mencionar con gran cariño también a Pedro Gomis. Gracias por tu ayuda inestimable y desinteresada en todas y cada una de las ocasiones que te la solicité. Sin ti, esta tesis habría llegado más tarde.

Al grupo LEETHI al completo (Amelia Sanz, María José Calvo, María Luisa García, Pilar García, María Goicoechea, Miriam Llamas, Begoña Regueiro, Dolores Romero, Laura Sánchez), por cobijarme bajo sus alas cuando aún era un polluelo. Sois todas geniales. También a Alckmar y a Joaquín.

Gracias al Colegio de España en París por ser un refugio y oasis de valor incalculable, tanto en el plano académico como en el humano. Mis estancias allí posibilitaron en gran medida la redacción de esta tesis. La gente que encontré en aquel paraíso ha dejado una profunda huella en mi vida (en ocasiones incluso positiva).

El Ministerio de Educación con su concesión de una beca FPU, el grupo CILEM y la Junta de Extremadura, al sufragar tanto gran parte de mi estancia en el ITU de Copenhague como bibliografía indispensable, y el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas de la UEX (con Olga García como directora) al adquirir bibliografía adicional para este trabajo han contribuido a hacerlo posible. Gracias a todos ellos.

He tenido la inmensa fortuna de contar con la fe y el apoyo incondicional de una serie de personas a las que me honra llamar amigos: David Jiménez (excelente economista, abogado y mejor amigo. Sin tu ánimo y apoyo no lo habría logrado, crack. Por cierto, si buscan una asesoría de confianza, visiten <[www.eyco.es](http://www.eyco.es)>) y Marta Navas (gracias también por abrirme los ojos), Josué Justel (creo que te debo otra cena. Y mucho más que eso, ya lo sabes. ¿Qué habría hecho sin tus llamadas en el *affaire Monchito* o el *affaire lady Voldemort*?) y Silvia García (sin duda os debo una cena. Sois un cielo, pero tú eres mejor consejera aún que Josué. Yo os vigilo a los niños y os pago la cena, prometido), Eduardo Oliva (soberbio *Battle Brother*, cazador de lobos, *Dungeon Lord* e investigador de mitos) y Ana Antona (sois ~~dos~~ tres personas maravillosas, *balayalobedicho*), Rafa Girón (echo de menos a mi hermano Ramírez y a *Fabardo*), Fernando Notario (gracias por esas visitas guiadas, máquina), Víctor Sánchez (guardo tu dedicatoria, amigo mío), Pilu Bustos (inolvidables nuestras conversaciones en el salón, espero ansioso nuevas charlas de doctora a doctor), Luis Hernández (genio matemático que acuñó la expresión “vas p’alante”), Laura Lobato (me acuerdo de ti cada vez que veo un abrigo de “bisonte”, *Laure*), Pilar Betrián (pensé en tus 30 páginas, querida. Mil gracias por la fuerza en la recta final, donde más se necesita), Nuria

Jiménez (te debo una quedada largamente aplazada), Antonio Muñoz (chaval, ábrete un Facebook que casi te quedas fuera de los agradecimientos. Vaya, espero que esto no suene dentro de unos años como “cómprate un vídeo Betamax, que no sabes lo que te pierdes”), Ágata Ortega (“Arcaarde” y “¿sois andaluces?” van de la mano), Blanca Núñez (mi querida Blancanieves), Koldo Sebastián (¿a qué saben las cenizas?). Por supuesto, a mis inigualables *Space Marines*, inseparables y excelentes compañeros de fatigas y alegrías: Alejandro Favieres y Ana Berrón (un millón de gracias por... TODO, supongo [incluyendo ofrecerme el discurso del banquete]). Por estar ahí siempre. Os quiero, para mí sois familia), Borja Guillén (*Jinteki is back*, chico), Jesús Lanchas (“No señor, no lo ha sido.” Y mira, al final el *Counter Strike* me sirvió de algo), Pedro David Escudero (abreviar *PD* en una tesis de Filología francesa no sonaba bien) y Glenda Johanna (a quienes les aplacé sin vergüenza alguna la visita al pequeño Lucas por terminar una cosa tan insignificante como esta tesis). A Rubén Lafuente (esas *Coca-Colas* de vainilla casi se nos caducan), Juan Antonio Pino (*the Force is strong with you, my friend*) y Natalia Agüero (*with you too*), Sergio Muñoz y Cristina Jaén (os debo un dibujo, lo sé. Bueno, os debo ya dos), José M<sup>a</sup> Moreno (he terminado la tesis para que no me preguntes más por ella, *Chemonsky*), Luis Ferrer (gran co-autor de comics), Alberto Pascual (el más antiguo de mis amigos y a quien más descuido), Ignacio Pascual (nos tenemos que devolver esas novelas y prestarnos otras), Ana Romero y Antonio Caro (sí, tendría que haber hecho aquella llamada años antes. Sois muy sabios y mejores personas aún, queridos míos), María Rivilla (te admiro, chica, que lo sepas), Javier López (de *excelentísimo*, nada: eres Javi y punto), Antonio Salgado (gracias por ponerme sobre una buena pista), Aurora Campos (gracias también por todo), Chen Jia Le (recriminador profesional, ahora que he perdido 35 kilos, estoy en forma y soy doctor, a ver qué encuentras), Jaime Galiana (cazador infalible de prejuicios), Adrián Negro (me gustaría tener tu ojo para la universidad).

Amelia, Iolanda, Enrique y Susana deberían estar también en esta categoría de amigos personales: el agradecimiento es, pues, doble o triple.

Sin el ánimo de todos ellos en mis horas más bajas este trabajo no habría visto la luz. Mi eterna gratitud.

Silviano Carrasco Yelmo.





# Índice

## NARRATIVAS POLICÍACAS DE LA PALABRA A LA IMAGEN: NOVELA FRANCESA, CINE Y VIDEOJUEGOS DEL S. XX AL S. XXI.

Dedicatoria.....	i
Agradecimientos.....	ii
Índice .....	vi
Resumen.....	x
Summary .....	xii
0. Introducción.....	2
1. Justificación del tema y corpus.....	2
1.1. Relevancia de la materia (¿qué?, ¿cuándo?, ¿para quién?) .....	3
1.2. Interés metodológico (¿dónde?) .....	8
1.3. Relevancia crítica (¿quién?).....	11
2. El interés suscitado (¿por qué?).....	13
2.1. Contradicción entre sus reglas fijas y su realidad experimental.....	16
2.2. Noción de verdad .....	17
2.3. Las estrategias de lectura (¿cómo?) .....	20
Capítulo 1: Características fundamentales de la novela puzzle .....	24
1. Novela puzzle, novela enigma o relato policiaco clásico.....	24
2. El lector y su desafío.....	25
2.1. Semiótica: el autor y lector modelos de Eco .....	26
2.2. Teoría de la recepción: la función apelativa de los textos .....	30
2.3. El primer nivel de lectura: la crítica estética sobre el segundo nivel .....	41
3. El desafío y sus reglas: el <i>fairplay</i> .....	46
3.1. El canon del policiaco – enigma: reglas y mandamientos .....	47
3.2. El <i>fairplay</i> como definitorio del género policiaco – enigma.....	49
3.3. Tipología del juego limpio / juego sucio .....	54
4. La deducción – la pista.....	65
4.1. Pistas y “red herrings” (pistas falsas) .....	67
4.2. El método “deductivo” de Holmes en la historia: con Morelli y Freud .....	69
4.3. Dupin, Holmes, Pierce (y leyes lógicas) .....	73
4.4. El “método” de Holmes en el universo diegético .....	79
4.5. La heurística del detective de ficción.....	84
4.6. La disposición textual de las pistas.....	91
4.7. La función social de Holmes y la doble naturaleza de las pistas .....	92
4.8. El matadero de la literatura: las pistas como adaptación darwinista .....	95
5. La deducción – el giro epistemológico.....	100

5.1. Dos tipos de investigadores, de acuerdo al análisis de pistas .....	103
5.2. El carácter polisémico de las pistas y de “pista” .....	108
5.3. Desde la perspectiva intradiegética: el olfato del sabueso .....	109
5.4. Desde la perspectiva textual: los ojos del lector.....	110
5.5. Las hazañas del lector que recoge el guante .....	115
Capítulo 2: Jean Echenoz: hibridación, desestructuración y destrucción genéricas.....	120
1. Contexto y significación de la obra echenoziana.....	120
2. <i>Je m'en vais</i> como híbrido genérico .....	128
2.1. Ruptura del horizonte de expectativas .....	133
2.2. Configuración de las tres dinámicas narrativas integradas en la novela .....	138
2.3. La parodia genérica .....	142
3. Morfología de la coordenada temporal.....	147
4. El efecto de oscilación pendular .....	153
4.1. Focalización actancial.....	154
4.2. Focalización espacial .....	156
4.3. Convergencias y divergencias de las dinámicas narrativas.....	160
4.4. Funciones del efecto oscilatorio.....	165
4.5. Oscilación en las bisagras como articuladores de la coordenada temporal.....	168
5. Funciones descriptivas como indicios policíacos en <i>Je m'en vais</i> .....	174
5.1. La falacia de los objetos-signos como metáfora de las emociones .....	174
5.2. El papel del objeto, reexaminado desde el contexto genérico .....	181
5.3. La caracterización de los personajes como herencia del policíaco .....	184
6. Conclusiones.....	195
Capítulo 3: La yuxtaposición genérica en Daniel Pennac .....	198
1. Género policíaco – enigma y género negro.....	198
2. Saga Malaussene: <i>Au bonheur des ogres</i> .....	205
2.1. Denuncia social, marginalidad e investigación .....	210
2.2. Humor y tono <i>noir</i> , pero no humor negro .....	251
2.3. La trama policíaca: trampas narrativas, metadiscurso y conocimiento del código .....	262
3. Conclusiones finales.....	286
Capítulo 4: <i>Memento</i> de Christopher Nolan: ecos, homenajes e inversión .....	289
1. <i>Memento</i> como ejemplar de cine <i>noir</i> o <i>neonoir</i> .....	289
2. <i>Memento</i> como relato desestructurado .....	292
3. <i>Memento</i> : de-construcción .....	293
3.1. Secuencia inicial: créditos y Leonard ejecuta a Teddy.....	295
3.2. Dos líneas temporales: blanco y negro y color.....	301
3.3. Construcción de la analepsis y bisagras en eco .....	306

4. <i>Memento</i> : focalizaciones .....	317
4.1. Focalización interna y focalización externa .....	317
4.2. La función de la analepsis: focalización interna e intriga .....	321
4.3. Las bisagras finales .....	347
5. Reconstrucción de la trama.....	349
6. Conclusiones.....	371
Capítulo 5: <i>Mulholland Drive</i> de David Lynch: heurística, hermenéutica y psicoanálisis .....	377
1. Introducción .....	377
2. Sinopsis .....	378
3. Estrategias de lectura .....	384
3.1. Lectura psicoanalítica .....	384
3.2. Lectura cognitiva – ontológica .....	391
3.3. Lectura en clave de estudios de género .....	396
3.4. Metalectura .....	397
4. Hermenéutica y heurística.....	402
4.1. Heurística formal.....	403
4.2. Heurística anafórica-catafórica .....	404
4.3. Heurística por símil, por metáfora y por alegoría .....	406
4.4. Heurística en clave <i>meta</i> .....	410
4.5. Heurística por hipérbole.....	412
4.6. Heurística por hermenéutica.....	414
5. <i>Winkie's</i> : heurística meta-formal, heurística meta-psicoanalítica, heurística hermenéutica .....	414
6. Conclusiones .....	421
Capítulo 6: el género policiaco y los videojuegos .....	426
0. Nuestra hipótesis inicial .....	426
1. Conceptos clave.....	427
1.1. Narratología vs. ludología: un viejo debate.....	427
1.2. La doble naturaleza ficcional y lúdica del videojuego .....	431
2. El desafío.....	432
3. El género policiaco en el videojuego.....	434
4. El videojuego de aventuras y sus puzles .....	436
4.1. Investigación en los videojuegos de aventuras.....	439
5. Conclusiones.....	464
Capítulo 7: Conclusiones .....	468
Referencias bibliográficas.....	481
Bibliografía crítica.....	481
Obras literarias .....	498

Películas.....	501
Series.....	503
Videojuegos.....	504
Juegos de mesa.....	505
Webgrafía.....	505

## Resumen

**Título:** NARRATIVAS POLICÍACAS DE LA PALABRA A LA IMAGEN: NOVELA FRANCESA, CINE Y VIDEOJUEGOS DEL S. XX AL S. XXI.

### **Introducción:**

El presente trabajo doctoral pretende explorar el espacio de la ficción policiaca cuando adquiere una naturaleza experimental entre los siglos XX y XXI con carácter transnacional y transmedial, más concretamente en la narrativa francesa, el cine estadounidense y los videojuegos. Para ello, hemos seleccionado un corpus de novelas, películas y videojuegos que consideramos representativos del fenómeno que estudiamos (la experimentación con el género policiaco) y al tiempo prestigiosos (avalados por premios y crítica especializada). Para determinar con exactitud los cambios que se operan en estas narraciones o artefactos culturales con respecto a la tradición policiaca inmediata o lejana ha resultado determinante la diferenciación entre dos niveles en toda obra policiaca tradicional: el plano hermenéutico y el plano heurístico.

### **Síntesis:**

Dedicamos nuestro primer capítulo al estudio de estos planos en la novela policiaca puzle o enigma, junto con el concepto de *fairplay*, pues serán fundamentales a la hora de estudiar los cambios que se operan en la morfología y sintaxis policiaca de un medio a otro, así como su metamorfosis tras la distorsión a la que nuestros autores puedan someterlos.

En el segundo capítulo centramos nuestro análisis en el fenómeno literario francés con la novela *Je m'en vais* de Jean Echenoz. En ella prestamos atención a los procedimientos de la parodia, la hibridación genérica y la destrucción del género policiaco. Nos servimos para ello fundamentalmente de la narratología puesto que en la novela se trabaja fundamentalmente la oscilación temporal, espacial y actancial, tres motivos que se prestan a la perfección al análisis narratológico.

Nuestro tercer capítulo se consagra al segundo autor francés, Daniel Pennac y su novela *Au bonheur des ogres*. En él examinamos el procedimiento de yuxtaposición genérica y los juegos metaliterarios que lleva a cabo con el código policiaco para concluir que el nivel de experimentación con el género policiaco está a un nivel parejo al de Echenoz, pese a ser dos escritores considerados como de literatura popular (Pennac) y de alta literatura (Echenoz). Empleamos en este capítulo un enfoque de teoría de géneros e ideológico para desentrañar la construcción de la novela como yuxtaposición de géneros y temas.

El cuarto capítulo salta de medio discursivo y género para interesarse por la película *Memento*, de Christopher Nolan. Exploraremos en ella la destrucción de la coordenada temporal, los homenajes al cine negro y los efectos de manipulación que se producen en el film. Los procedimientos varían, pero el enfoque experimental tiene muchos puntos en común con la novelas anteriormente consideradas. Se impone en este capítulo la vuelta al análisis narratológico, en especial de la coordenada temporal, aunque también recurrimos a la poética del cine, la semiótica y la fenomenología.

Será en el quinto capítulo cuando, tras analizar la relación entre los niveles heurístico y hermenéutico en *Mulholland Drive* de David Lynch, podemos constatar que el policiaco se mantiene como un género extremadamente dúctil, que se presta con insólita facilidad a modificaciones formales experimentales en diversos modos de expresión y zonas geográficas. Ponemos en juego en este capítulo todo tipo de enfoques metodológicos, tales como la lectura psicoanalítica, la fenomenológica o los estudios de género, para arrojar luz sobre el complejo prisma poético-policiaco en *Mulholland Drive*.

El sexto capítulo mueve el centro de la problemática policiaca a un medio que no es esencialmente discursivo: el videojuego. En este capítulo abordamos la compleja traducción del género policiaco - enigma desde los medios representacionales al nuevo medio, donde el concepto género policiaco ni siquiera es evidente. Constatamos aquí que nociones como *fairplay* carecen en su mayor parte de sentido para el videojuego, pues el reto semiótico se nos escamotea y los principios heurísticos que rigen el videojuego divergen notablemente de aquellos empleados en la ficción. Concluimos que los retos deductivos en el videojuego resultan ser un simulacro de deducción. Empleamos en este capítulo principalmente un enfoque ludológico.

### **Conclusiones:**

En nuestro séptimo y último capítulo revisamos nuestro recorrido desde la introducción y gracias al análisis de la experimentación genérica llevado a cabo en los capítulos precedentes y la noción de simulacro deductivo examinada en el capítulo sexto, llegamos a la conclusión de que todo reto deductivo consiste en un simulacro de deducción, ya se presente en novelas, películas o videojuegos. Reexaminamos la línea taxonómica entre policiaco experimental y policiaco tradicional para finalmente abrir nuevas posibles vías de investigación sobre el género policiaco como reflejo de las problemáticas narrativas y existenciales en el siglo XXI.

**Palabras Clave:** género policiaco, novela francesa contemporánea, cine, videojuegos.

## Summary

**Title:** DETECTIVE STORY NARRATIVES FROM WORDS TO PICTURES: FRENCH NOVEL, CINEMA AND VIDEO GAMES FROM THE 20<sup>th</sup> CENTURY TO THE 21<sup>th</sup>.

**Introduction:** the current Ph.D. thesis aims to explore the space of detective fiction as it acquires an experimental nature between the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> centuries, displaying both a transnational and transmedia character, particularly in the French narrative, American cinema and video games. In order to do so, we have gathered a corpus of novels, films and video games that we consider as representative of the phenomenon we are analyzing (that is, the metaphysical detective story), while at the same time being renowned (well endorsed by prizes and criticism). The difference between the two levels informing every traditional detective story, that is, hermeneutics and heuristics, proved itself as an invaluable tool to precisely dissect every shift operating in these narratives or cultural artifacts as they diverge from their recent or past detective tradition.

**Synthesis:** we focus in our first chapter on the study of these two levels in the *whodunnit*, as well as on the concept of fairplay, since these elements will be pivotal when it comes to determining which changes are taking place in the morphology and syntax of the detective story as it is translated from one media to another. The metamorphosis of hermeneutics and heuristics will also be taken into account, as our authors will twist them once and again.

We turn our attention to the French literary phenomenon in the second chapter with the novel *Je m'en vais* by Jean Echenoz. We will analyze the procedures of parody, genre hybridization and destruction of the detective story inside it. We will resort to narratology in order to do so, since the novel is fundamentally built on the oscillation of time, space and characters, so these are three topics that perfectly fit the narratological approach.

The third chapter is devoted to our second French writer, Daniel Pennac, and his novel *Au bonheur des ogres*. We will analyze all along the chapter the procedure of genre juxtaposition as well as the metaliterary games the writer carries out on the detective story. Our conclusion will be that Pennac's experimentation stands at the same level as Echenoz's, despite being considered a midbrow writer when compared to Echenoz, which rightfully belongs to the so called highbrow culture. We put in play in this chapter a genre study and ideology approach in order to sort out the construction of the novel as a juxtaposition of genres and themes.



The fourth chapter takes a leap on media and genre to focus on the film *Memento*, by Christopher Nolan. We will explore here the annihilation of the time axis, hommages paid to *noir* films and mind games. The film resorts to several procedures, but the experimental take on the detective story displays many common denominators with the novels examined above. A take back on narratology was required at this point, particularly on the analysis of time, although we resort to poetics of cinema, semiotics and phenomenology as well.

It will be in the fifth chapter, after analyzing the relationship between heuristics and hermeneutics in David Lynch's *Mulholland Drive*, when we will be able to verify that the detective story keeps being an extremely malleable genre, lending itself incredibly easily to experimental modifications on its shape, in different media and geographical places. We employ in this chapter several methodological approaches to the detective story inside *Mulholland Drive*, such as psychoanalytic reading, phenomenology or gender studies, in order to cast light upon its complex prism, presenting a mix of poetry and detective story.

The problematics of detective story are shifted in the sixth chapter from traditional media to a non representational one: the video game. In this chapter we will address the complex translation of the *whodunnit* from representational media to the video game, where the concept of detective story genre is not even obvious. We confirm here that notions such as fairplay are mostly meaningless for the video game, since semiotics are taken away from us and the heuristics governing the video game notably diverge from those put into play by fiction. We conclude that deduction challenges in video games happen to be a simulacrum of deduction. We mostly utilize in this chapter ludology as a game studies approach.

**Conclusions:** in our seventh and last chapter we check our itinerary since the introduction and, thanks to the analysis of the genre experimentation carried out in the previous chapters and the notion of simulacrum of deduction examined in the sixth chapter, we come to the conclusion that every deduction challenge actually consists in a simulacrum of deduction, be it in novels, films or video games. We re-examine the taxonomical line drawn between the metaphysical detective story and the traditional detective story in order to finally open up new possible ways of research about the detective story as a reflection of the problematics in narratives and existentialism in the 21<sup>th</sup> century.

**Key Words:** detective story, French contemporary novel, cinema, video games.



## Contenido de la introducción

0. Introducción.....	2
1. Justificación del tema y corpus.....	2
1.1. Relevancia de la materia (¿qué?, ¿cuándo?, ¿para quién?) .....	3
1.2. Interés metodológico (¿dónde?) .....	8
1.3. Relevancia crítica (¿quién?).....	11
2. El interés suscitado (¿por qué?).....	13
2.1. Contradicción entre sus reglas fijas y su realidad experimental.....	16
2.2. Noción de verdad .....	17
2.3. Las estrategias de lectura (¿cómo?) .....	20

## 0. Introducción

“Mi teoría -explicó- es la siguiente: la novela policial representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía: creo que podría hacerse algo equivalente a Don Quijote: una sátira de la novela policial. Imaginen ustedes un individuo que se ha pasado la vida leyendo novelas policíacas y que ha llegado a la locura de creer que el mundo funciona como una novela de Nicolas Blake o de Ellery Queen. Imaginen que ese pobre tipo se larga finalmente a descubrir crímenes y a proceder en la vida real como procede un detective en una de esas novelas. Creo que se podría hacer algo divertido, trágico, simbólico, satírico y hermoso.”

*El túnel*, Ernesto Sábato.

“Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes, («No puedo más», «Laura, te amo», etc.), diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), poemas en prosa policiacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no) [...]”

*Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño.

## 1. Justificación del tema y corpus

De manera similar a toda noticia que se precie de serlo, a menudo la elucidación de un crimen literario policiaco en su Edad de Oro<sup>1</sup> ha de responder a las seis famosas uves dobles del periodismo anglosajón: ¿qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué? (a las cuales se añade a menudo el “¿para quién?”).

Hemos querido, a imagen y semejanza de los interrogantes que plantea el crimen, responder a las siete preguntas para introducir el presente trabajo doctoral. En efecto, la presentación de nuestro planteamiento y el esbozo de nuestro itinerario hasta las conclusiones finales nos permitirán dar debida cuenta de las preguntas: ¿qué es el género policiaco? (con sus problemas de definición histórica), ¿cuándo surge? (a lo que podríamos

---

<sup>1</sup> Se entiende por ello el lapso temporal que abarca aproximadamente el período de entreguerras, donde el género policiaco se consolida y canoniza como tal, construyendo ficciones en torno a la fórmula del *Whodunit?*, pregunta que ejemplifica el eje en torno al cual la ficción gira: la identificación del criminal. La novela policiaca en este período, en consecuencia, adopta históricamente denominaciones destinadas a enfatizar este aspecto: “novela puzle” o “novela enigma” son algunas de ellas. Agatha Christie es la escritora más célebre del período.

ligar otro interrogante: “¿por qué en esta época y no en otra?”), ¿dónde? (en qué lugares físicos, en qué medios discursivos se produce), ¿quién lo produce y para qué tipo de lectores?

Nuestro “por qué” responde a una (en apariencia) simple pregunta acerca de la popularidad de este fenómeno antes que cualquier otro. Nuestro “cómo”, tras explorar varios caminos inevitables en el recorrido, explora las estrategias de lectura exclusivas del policiaco, con demasiada frecuencia olvidadas por la crítica, tan definitorias del policiaco como otros aspectos de tipo semántico, más conspicuos en la literatura policiaca.

### 1.1. Relevancia de la materia (¿qué?, ¿cuándo?, ¿para quién?)

Como señala Pierre BOURDIEU (1979), cuando el campo de estudio elegido no corresponde al concepto de capital cultural para la élite dominante, se plantea la cuestión de la legitimidad del tema, del estudio y hasta del sujeto investigador.

Tenemos ejemplos notables y abundantes en el campo de la estética: la pintura impresionista<sup>2</sup>, los inicios del cine<sup>3</sup>, la música pop<sup>4</sup> o las novelas gráficas<sup>5</sup> han sido objeto de desprecio inicial por parte de la élite cultural dominante. Escuelas teóricas y metodológicas como los *Cultural Studies* desde sus primeros pasos en Birmigham (1964), los estudios feministas, los *Postcolonial Studies* o los estudios semiológicos de la revista *Communications*, fundada por Georges Friedmann, Edgar Morin y Roland Barthes en 1961, han ampliado la definición de “cultura”<sup>6</sup> y dotado de pertinencia académica a productos sociales anteriores, entre los que contamos géneros literarios como el policiaco.

---

<sup>2</sup> Para el prestigio social de las primeras exposiciones impresionistas en Francia y la problemática de los veredictos de los jurados, véase la introducción de OCAMPO (1981: 12-18)

<sup>3</sup> Para el panorama cultural post Primera Guerra Mundial en el que el cine francés quiere afirmarse como un objeto cultural de prestigio a imagen de otros movimientos como el impresionismo, las vanguardias que lo sustituyen, la fotografía, el collage, etc., véase GUBERN (2001: 1682 y ss.)

<sup>4</sup> Sobre la problemática dicotomía entre música popular y música culta, véase FRITH (2001)

<sup>5</sup> Sobre la pertinencia de la etiqueta y el prestigio cultural asociado al objeto, véase TRABADO (2012)

<sup>6</sup> Para una evolución de la polisemia del término cultura y su empleo académico, véase CUCHE (2010)

El género policiaco ha ocupado una posición periférica en cuanto a capital cultural se refiere, en tanto que “literatura popular” y únicamente tras la paulatina atención crítica de figuras como MESSAC (1929), CAILLOIS (1941) o TODOROV (1971) (por citar únicamente los francófonos), ha ido ganando prestigio suficiente como para ser considerado digno de estudio, en igualdad de condiciones con cualquier otro género literario histórico.

Así, hace seis décadas probablemente se hubiese considerado un suicidio académico, cuando menos, el hecho de presentar un trabajo doctoral acerca de dos temas como la literatura policiaca popular o el cine.

Hace cuatro décadas se habría juzgado con toda probabilidad en los mismos términos una tesis sobre el cómic, la *bande dessinée* o el tebeo, sea cual fuere su objeto.

Hace tan sólo dos décadas podía concebirse con igual prejuicio crítico el desarrollar un estudio acerca de los videojuegos<sup>7</sup>.

La tradición en la crítica literaria transmite la impresión de resistirse con encono a abandonar la idea de una Literatura regente en su trono como vehículo privilegiado del discurso narrativo ficcional y no abandona la lucha por su estatus de único objeto digno de atención crítica.. A la solidez histórica de su posición habría de sumarse el prejuicio ideológico moderno que respalda dicho estatus: lo lúdico y lo intelectual, la alta cultura, son conceptos mutuamente excluyentes<sup>8</sup>. No puede ser casualidad que Umberto Eco, otro teórico imprescindible en lo que al policiaco se refiere (y al que nos referiremos en más de una ocasión), combine en su primera novela, *El nombre de la rosa* (ECO, 1985) un simulacro

---

<sup>7</sup> Una búsqueda en repositorio TESEO arroja un resultado de únicamente dos tesis en los años 90 con la palabra “videojuego” en su título: las fechas son 1996 y 1997. La primera utiliza un enfoque pedagógico, la segunda sociológico; ninguna de las dos estudia el videojuego como un medio artístico. Los resultados se multiplican exponencialmente en los años siguientes: 21 resultados entre 2000 y 2009, 40 resultados entre 2010 y la actualidad [consulta efectuada el 15 de enero de 2017].

<sup>8</sup> Dicho prejuicio o idea se encuentra ausente en la mentalidad medieval y renacentista francesa; se desarrollará en la misma a partir del s. XVII, de la mano del concepto de normatividad literaria. Para un desarrollo histórico de la cuestión véase BAKHTINE (1993).

de investigación policiaca con el problema histórico de la risa, encarnado en la búsqueda de la supuestamente perdida *Comedia* de Aristóteles.

En definitiva, el sistema se mueve de forma constante y la periferia va siendo asimilada hacia la posición dominante; nadie hoy cuestionaría con propiedad el estatus artístico de una disciplina como el cine; la literatura policiaca ha sido integrada en el capital cultural<sup>9</sup> y el videojuego, por su parte, está en trámites de ser aceptado como producto cultural digno de debate crítico por la academia, pese (o gracias) al trabajo de pioneros a lo largo de los años noventa y dos mil como AARSETH (1997), MURRAY (1997) y RYAN (1991; 2001)<sup>10</sup>.

Podemos ofrecer diferentes argumentos que avalan la legitimidad de nuestro estudio. En primer lugar, por lo que se refiere a la relevancia social adquirida. El género policiaco en cualquiera de sus variantes o subgéneros, ya sea novela negra, *thriller*, policiaco enigma, investigación forense, etc., no cesa de aumentar su número de ventas en el mercado editorial año tras año. La tendencia persiste tanto en el mercado francófono (véase al respecto de la explosión continua de ventas y número de casas de edición el artículo de ABESCAT & FERNIOT (2010)), como el mercado español<sup>11</sup> y no sería difícil rastrearla a nivel mundial.

Ofrecemos cifras y estadísticas oficiales del mercado editorial francés en el año 2014<sup>12</sup>, en lo que concierne a las ventas literarias por género:

---

<sup>9</sup> Para la evolución de la consideración social del género policiaco y su lectura en Francia, véase COLLOVALD & NEVEU (2013).

<sup>10</sup> Véase nuestro capítulo 6, sección 1.1.

<sup>11</sup> Los medios de comunicación parecen empeñados en vender todos los años la supuesta noticia: “La novela negra vende 1,5 millones de ejemplares en el primer trimestre, el doble que el año anterior” (lainformación.com, 21-07-2009; “La novela negra supera a la histórica en España” (*El País*, 26-01-2013; “La novela negra exhibe músculo en la Feria del Libro” (*La Vanguardia*, 10-06-2014).

<sup>12</sup> La tabla ha sido extraída y adaptada de: Syndicat National de l'Édition, *Les chiffres clés de l'édition 2015, Données* 2014, disponible en línea en <[https://www.sne.fr/wp-content/uploads/2014/08/chiffrescles\\_juin2015.pdf](https://www.sne.fr/wp-content/uploads/2014/08/chiffrescles_juin2015.pdf)> [última consulta el 29 de enero de 2017]

RÉPARTITION DU CHIFFRE D'AFFAIRES ET DES VENTES D'EXEMPLAIRES PAR CATÉGORIES ÉDITORIALES EN 2014				
Catégorie éditoriale	Chiffre d'affaires (milliers d'euros)	% du CA	Ventes d'exemplaires (milliers)	% des exemplaires vendus
<b>Littérature</b>	<b>626797</b>	<b>24,9%</b>	<b>106296</b>	<b>25,2%</b>
<b>Romans</b>	<b>604 458</b>	<b>24,0%</b>	<b>102 219</b>	<b>24,2%</b>
Œuvres classiques	21 370	0,8%	5 759	1,4%
Contemporains	368 730	14,6%	59 794	14,2%
Espionnage, policiers, romans noirs, <i>thrillers</i>	127 832	5,1%	20 830	4,9%
Amour, Sentimentaux	38 901	1,5%	9 738	2,3%
Chick-lit	2 441	0,1%	435	0,1%
Erotiques	1 149	0,0%	266	0,1%
Humoristiques	1 309	0,1%	258	0,1%
Historiques	19 574	0,8%	1 675	0,4%
<b>Autres</b>	<b>22 339</b>	<b>0,9%</b>	<b>4 077</b>	<b>1,0%</b>
Contes et légendes, romans régionaux / terroir, nouvelles	14 656	0,6%	1 997	0,5%
Théâtre, poésie	7 523	0,3%	2 066	0,5%
Art épistolaire, correspondance, discours, récits de voyages	161	0,0%	14	0,0%

Podemos observar en la tabla que la categoría “Espionnage, policiers, romans noirs, thrillers” ocupa el segundo puesto en cuanto a beneficios y porcentaje de ventas, con casi un 5%, únicamente por detrás de la categoría “Contemporains”, que no discrimina géneros, y doblando a la siguiente categoría por debajo de ella (“Amour, Sentimentaux”, con un 2,3% de las ventas en ejemplares). Exceptuando la categoría “Contemporáneos”, ni siquiera



todas las demás novelas sumadas alcanzan la cifra de ventas policiaca, lo cual es extremadamente revelador.

La relevancia social del género policiaco en todas sus variantes es, pues, más que considerable. Ello es importante por dos factores: en primer lugar, como indicador del canon y el gusto popular entre la sociedad occidental y en segundo lugar, porque dicha popularidad generará una respuesta en múltiples autores que practican lo que se considera alta literatura, de acuerdo con BOURDIEU. Nuestro primer interés y objetivo en el presente trabajo consiste en examinar algunas formas de experimentación formal a la que esa “alta literatura” estaba sometiendo al género policiaco a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Lo cierto es que este fenómeno de contestación o diálogo con el género policiaco posee una larga tradición, no sólo francófona, sino mundial. El *Nouveau Roman* en particular pergeñó ingeniosas obras paródicas o contestatarias del género policiaco (BUTOR, 1956; ROBBE-GRILLET, 1953, 1955, 1965; DURAS, 1967; ), en las que dialogan con o toman prestados los recursos de Doyle, Christie o Simenon<sup>13</sup> hasta tal punto que el crítico Ludovic JANVIER (1964: 49) llega a afirmar que “en somme, le Nouveau Roman, c’est le roman policier pris au sérieux”. Podemos remontarnos más todavía en el tiempo para rastrear reacciones desde las altas esferas literarias hacia este género inicialmente popular, como veremos en el primer capítulo (CLAUDEL, 1941 en PLATTEN, 2011:11; WILSON, 1944).

¿Por qué, entonces, escoger el paso del siglo XX al XXI para nuestro estudio? En primer lugar, por hallarse en él algunos casos de contestación experimental particularmente interesantes, y, en segundo lugar, por el interés que han cobrado en los últimos años las narrativas transmedia y los universos ficcionales. El género policiaco, como hijo bastardo y privilegiado a la vez de la literatura del siglo XIX, ha resistido con increíble entereza los

---

<sup>13</sup> Véase CHARNEY (1972) para una relación en detalle entre *Nouveau Roman* y género policiaco.

embates del tiempo y de la crítica, hasta situar a múltiples de sus autores en posiciones centrales de la canonización (véase por ejemplo el contraste del tono en los estudios académicos entre las décadas de los 20 y los 80<sup>14</sup>, desde los enfoques subjetivos y desde una perspectiva valorativa de críticos como BARZUN (1961), ROSENBERG & MANNING (1957) u ORWELL (1946), pasando por el interés por la génesis del género de MESSAC (1929) y MURCH (1968), el enfoque histórico del género y su recepción en SYMONS (1972), análisis interpretativos del género en clave psicológica como los de AUDEN (1948), BLAKE (1942) o LACAN (en MULLER & RICHARDSON, 1988), o enfoques sociales como los de WATSON (1971) o NARCEJAC (1975)). Ampliaremos en el primer capítulo nuestro catálogo con los enfoques metodológicos más recientes que ha adoptado el estudio del género policiaco. Al mismo tiempo, el género policiaco se ha adaptado con insólita ductilidad al medio ficcional por excelencia que se populariza igualmente entre las masas en el s. XX: en el cine, las novelas policiacas y negras ven su adaptación con rotundo éxito, en especial en el período de entreguerras y la postguerra de la Segunda Guerra Mundial, pero también con un impulso que perdura hasta nuestro días, como intenta probar el presente trabajo. El siguiente paso requerido en nuestro siglo XXI conduce necesariamente al videojuego, medio prácticamente recién nacido a la crítica y con particularidades muy notables en comparación con los dos anteriores. Era por tanto necesario ubicar nuestro estudio entre los siglos XX y XXI, para dar cuenta de la experimentación policiaca en estos tres medios que parecen heredar el género policiaco de uno a otro: novela desde el XIX, cine desde el XX, videojuego ya en el XXI.

## **1.2. Interés metodológico (¿dónde?)**

Desde su (poli)génesis el género policiaco (y más tarde su hijo, el género negro) viaja entre Francia, Inglaterra, Estados Unidos, más adelante por toda Europa y finalmente, el

---

<sup>14</sup> Para un recorrido detallado, véase la introducción de KNIGHT (1980).

mundo, constituyéndose en un fenómeno a escala global. El género policiaco es un virus: no se detiene ante fronteras, no discrimina entre huéspedes, muta en su forma, fondo y reglas, e infecta irremediabilmente todo medio discursivo a su alcance, con admirable eficacia. Existen sin duda elementos en la psique humana que nos predisponen hacia la ficción investigadora<sup>15</sup>, pero fue necesario el siglo XIX<sup>16</sup> para despertar el virus de su letargo y expandirlo hacia el mundo en un proceso infeccioso que no tiene visos de detenerse. Muy pronto comprendimos que nuestra idea primera de circunscribir el estudio de la experimentación formal policiaca al ámbito francés, incluso francófono, no era posible. Es en Francia donde verá su nacimiento el término *noir*, pero únicamente después de recibir un tipo muy peculiar de cine desde los Estados Unidos en la Europa de la postguerra. El diálogo, préstamo o “robo” transnacional se produce de forma ininterrumpida: EISENZWEIG (1984), señala que el público francés conoció el famoso relato de raciocinio de Poe, *Los crímenes de la calle Morgue*, gracias a traducciones en los periódicos franceses que no citaban el nombre de Poe y que se encontraban “accommodées en fonction du goût du public populaire pour la littérature dite judiciaire”, BOURDIER (1985:48).

Es conocido el gusto de Charles Baudelaire por Edgar Allan Poe y cómo se afanó por traducir su obra al francés. Boris Vian publicó novelas negras en cuatro ocasiones (1946, 1947, 1948, 1950) bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan<sup>17</sup>, supuesto autor afroamericano. El fenómeno dista mucho de ser un caso aislado: Léo Malet publicó su primera novela negra, *Johnny Metal* (1941) bajo el pseudónimo de Frank Hardy. Debido a que las autoridades alemanas había prohibido en 1942 las novelas de detectives británicas y

---

<sup>15</sup> GINZBURG (1980) maneja esta hipótesis desde el punto de vista evolutivo, cuando afirma que el primer detective de la historia es el cazador que lee la huella de la presa como un símbolo. Otros enfoques darán preeminencia al concepto de catarsis social que el policiaco produce cuando el culpable es descubierto y castigado (KNIGHT: 1980).

<sup>16</sup> Con su desarrollo industrial, con la creación de la gran urbe, con la creación de la policía estatal y del detective privado, con el desarrollo de la mentalidad científica empírica...

<sup>17</sup> Tales obras no fueron recibidas por la crítica como obras serias. Véase CLOUZET (1976: 33); MONTECCHIO (2012: 3-15). Sobre el uso del pseudónimo, véase SCHOOLCRAFT (2010).

americanas<sup>18</sup>, existe un ansia por parte del público francés por tener acceso al género y así otros escritores franceses recurrirán también al pseudónimo anglófono para encontrar su hueco editorial en la *Série Noire*: Serge Arcouët publicará bajo el nombre de Terry Stewart y Jean Meckert hará lo propio con el de John Amila<sup>19</sup>.

Así, el género policiaco no hace más que ejemplificar un fenómeno que ya conocemos bien: los autores se leen, se traducen y se inspiran unos en otros, ignorando lenguas y barreras geográficas. Daniel Pennac es inexplicable e inconcebible sin Poe, sin Conan Doyle, sin Agatha Christie, sin Leroux, sin Gaboriau, sin Borges, sin Rabelais, sin Chesterton, sin el cine americano, sin el cine francés, sin el folklore popular... Jean Echenoz no puede explicarse sin conocer el pastiche de la telenovela, pues su escritura en *Je m'en vais* es una respuesta directa a dichas obras, pero también a la tradición inmediatamente anterior del *Nouveau Roman*, o a la más lejana del realismo francés, o al néopolar de Jean-Patrick Manchette, o a las fábulas de La Fontaine...

Acompañar al género policiaco en su recorrido implica viajar a través del mundo, con billetes de ida y vuelta perpetuos, en primera clase, en clase turista, a pie o en avión: tal es su movilidad. Adoptar o privilegiar un enfoque exclusivamente francófono nos forzaría a mutilar nuestro objeto de estudio, dando cuenta únicamente de una pared del prisma, una sombra proyectada en la caverna. Así, en nuestro primer capítulo nos vemos obligados a recurrir a ejemplos de autores y personajes clásicos, que definen el género saltando en el tiempo y el espacio, desde el Sherlock Holmes de Doyle a Poirot de Agatha Christie, Joseph Rouletabille de Leroux, la aguda crítica de Chandler, el policiaco nórdico de Camilla Läckberg o *El nombre de la rosa* de Eco.

---

<sup>18</sup> GORRARA (2003a: 23).

<sup>19</sup> Véase la relación entre el hard-boiled americano y los primeros *romans noirs* publicados en la *Série Noire* a finales de los 40 y comienzos de los 50, en GORRARA (2003b: 590-601).

### 1.3. Relevancia crítica (¿quién?)

Para la elección de los autores y títulos, seguimos varios criterios: en primer lugar queríamos estudiar a autores lo suficientemente relevantes y sancionados como autores de calidad contrastada como para dotar de consistencia a nuestra tesis. En el momento de la elección inicial de Daniel Pennac, éste no había recibido aún el *Prix Renaudot* (2007)<sup>20</sup>, que le fue otorgado al año siguiente. Aún sin premio Renaudot, Daniel Pennac había ganado el favor del público como escritor popular gracias a su saga detectivesca de los Malaussène, la cual arrancaba a finales de los ochenta y se convertía en heptalogía precisamente en 1999, fecha que será clave y se verá repetida en más de una ocasión en el trabajo, pues, además de coincidir con el cambio de siglo, ve la publicación de obras como *Je m'en vais* de Jean Echenoz en el campo literario.

En cuanto a Jean Echenoz, nos enfrentábamos ya a un autor que publica en la colección *Minuit*. Los premios de éste, como era previsible, son más abundantes en número y prestigio: *Médicis* en 1983<sup>21</sup>, *Goncourt* en 1999<sup>22</sup>.

Paradójicamente y en contra de lo que cabría esperar, las fronteras experimentales distan de ser obvias en cuanto analizamos en profundidad las obras elegidas para cada uno de ellos (*Au bonheur des ogres* para Pennac y *Je m'en vais* para Echenoz). La aparente simplicidad de Pennac se transformará en un laberinto de cruces con los subgéneros del policiaco; el supuesto elitismo literario del autor de *Minuit* verá mitigada la dureza de su lectura para el lector medio en cuanto éste perciba que el autor juega con convenciones policiacas que probablemente ya conoce gracias al lenguaje cinematográfico de autores como Christopher Nolan.

Lo cual nos sirve para justificar al siguiente autor que estudiaremos en nuestro trabajo: una vez determinado que el policiaco es un género que no conoce fronteras

---

<sup>20</sup> Por su obra *Chagrin d'école* (2007), curiosamente una de sus obras no policiacas.

<sup>21</sup> Por su obra "policiaca" *Cherokee* (1983).

<sup>22</sup> Por su obra "policiaca" *Je m'en vais* (1999).

geográficas ni mediáticas, nos interesa constatar si el mismo fenómeno de experimentación formal y genérica que se produce en la novela francófona se está dando en el medio del cine. Hemos escogido el cine estadounidense por dos motivos; por una parte, servirá para confirmar nuestra premisa de que los códigos que emplea el policiaco y con los que experimentan nuestros autores son internacionales. Por otra parte, el cine de Hollywood es una muestra perfecta ya que es el ejemplo paradigmático de cine a nivel mundial (no tanto por su calidad como por su control del mercado y medios de producción y publicidad) y produce el tipo de películas a las que el público está más expuesto. Con todo, hemos optado por dos directores que, al igual que Echenoz y Pennac, no utilizan el policiaco de forma comercial, sino que experimentan con el género, cada uno con un estilo visual tan diverso como el que pueda hallarse entre nuestros autores literarios.

El primero de ellos, Christopher Nolan, salta a la fama del gran público como cineasta solvente con títulos comerciales en 2005, momento en que dirige el exitoso reinicio de la franquicia de Batman con *Batman Begins* para los estudios Warner. Desde entonces alterna sus films más comerciales con productos de personalidad propia pero igual fama como *El prestigio* (2006), *Origen* (2010) o *Interstellar* (2014). Sin embargo, el objeto de nuestro interés radicaba obviamente en su segunda película, *Memento* (2000), por su ubicación temporal no casual y su temática policiaca – negra. *Memento* servirá para explicar el juego de desestructuración formal al que el policiaco se puede prestar en un medio narrativo como el cine, al tiempo que nos hará reflexionar sobre el poder de la semiótica en el paso del XX al XXI y el reto al espectador – lector en el género.

El salto que llevábamos a cabo desde Pennac a Echenoz encuentra su eco en el análisis fílmico con nuestro segundo director, David Lynch. Su película *Mulholland Drive* (2001) recibe el premio al mejor director en el Festival de Cannes (2001) y Premio César a la mejor película de habla extranjera (2002<sup>23</sup>). Dos premios franceses que, curiosamente, no

---

<sup>23</sup> Año en que también es galadornado con el *Chevalier de la Légion d'Honneur* en Francia.

encuentran eco en el mercado estadounidense y llevan al director a declarar que sus películas encuentran al público ideal en Europa y Francia, mientras que el público estadounidense necesita claves obvias de lectura para la interpretación de su cine<sup>24</sup>. *Mulholland Drive* no es la primera incursión de Lynch en el género policiaco o negro, ya que había rodado con anterioridad varios títulos en relación con el mismo, como la serie televisiva *Twin Peaks* (1990) o el largometraje *Blue Velvet* (1986). Nos interesaba *Mulholland Drive* en concreto, aparte de porque encajaba a la perfección con el lapso temporal autoimpuesto, porque, al contrario que *Memento*, no presentaba una desestructuración formal reconstruible racionalmente. Penetrar en el sentido de *Mulholland Drive*, película con fuerte contenido onírico y simbólico, requería competencias y estrategias de lectura por parte del espectador completamente diferentes de las que éste emplearía para dar significado a *Memento*. Cubríamos así muchas de las posibles experimentaciones formales policiacas y sus estrategias de lectura que el policiaco podía arrojar en forma de desafío a su público, público este perteneciente a las más diversas esferas intelectuales.

En definitiva, todos los autores y obras elegidas para cada uno de ellos tenían en común el juego con la ruptura del horizonte de expectativas en el lector, la desestructuración formal que variaba desde sutil pero compleja, hasta casi extrema.

## 2. El interés suscitado (¿por qué?)

Desde la tradición en sus orígenes, con escritores como Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Pierre Souvestre y Marcel Alain, el policiaco francófono no perdía fuelle con el avance del siglo XX: si Jean-Paul Sartre declara su afición por este tipo de literatura en su relato autobiográfico *Les mots*<sup>25</sup>, tomaría el testigo el que es sin duda

---

<sup>24</sup> Véase BARNEY (2009: xiii y ss.)

<sup>25</sup> Otros grandes pensadores como Wittgenstein se suman a Sartre en su afición. Para más detalles sobre el tema, véase HOFFMANN (2013)

alguna el escritor belga más conocido del mundo para el gran público<sup>26</sup>, Georges Simenon, quien combinará el género policiaco con la filosofía humanista-existencialista de su célebre detective, el comisario Maigret. Marcel Duhamel funda la *Série Noire* en 1945 respondiendo al mismo eco que demanda este tipo de literatura. Más adelante, el *Nouveau Roman* con Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, como ya hemos visto, jugarán con la forma y el fondo, creando policiacos metafísicos. Jean-Patrick Manchette crea el término *néo-polar* en 1971<sup>27</sup> e inspirará a las generaciones posteriores con su estilo y relatos (incluyendo a Jean Echenoz).

En la actualidad el género está más vivo que nunca, con autores de tanto éxito como como Fred Vargas, Maxime Chattam, Jean-Christophe Grangé, Didier Daeninckx... También existen notables e interesantes incursiones en el género desde otros ámbitos literarios y estilos decididamente variopintos: Patrick Modiano, Christian Oster, Jean Echenoz, Daniel Pennac, Jean-Philippe Toussaint (autor belga), Didier Decoin, Marie Darrieussecq, Joël Dicker (autor suizo), Michel Quint, Laurence Cossé, Michèle Lesbre Philippe Claudel, Patrick Chamoiseau (francés de la Martinica)... imposible agruparlos en torno a un solo criterio estético, fuera del hecho de que componen policiacos o juegan con ellos.

El género literario interesaba, interesa y probablemente continuará interesando en el ámbito francófono, no ya desde la perspectiva del lector-consumidor (que también), sino sobre todo como campo de experimentación y creación para el escritor: este hecho era el que generaba nuestra atención y este campo el que nos decidíamos a explorar. Nuestro estudio se centra en dos ejemplos de exploración que juzgamos muy significativos por los criterios ya expuestos, pero sin duda alguna podría ampliarse con facilidad a numerosos escritores que escriben en el mismo periodo y hasta nuestros días, con estilos igualmente diversos, como los anteriormente citados.

---

<sup>26</sup> Corroborar esta afirmación el hecho de ser el autor belga más vendido de la historia.

<sup>27</sup> Fecha de publicación de su primera novela en la *Série Noire*, *Laissez bronzer les cadavres*. Véase GORRARA (2003<sup>a</sup>: 61). Para la significación política del término, véase COLLOVALD & NEVEU (2001).



La crítica francófona, por su parte, respondería con igual interés a lo largo de los años; por citar únicamente algunos de ellos sin orden de importancia en particular: Tzvetan TODOROV (1971), Roland BARTHES (1970), Michel FOUCAULT (1975), Gilles DELEUZE (2002), Jacques DUBOIS (1985; 1992), Pierre BOURDIER (1996), Pierre BAYARD (2008; 2010)...

De manera más estimulante aún, constatamos que no se trata de un fenómeno exclusivamente francés ni francófono: Borges y Sábato, Paul Auster, Eduardo Mendoza, Roberto Bolaño, Javier Marías, Philippe Kerr, Jasper Fforde... jugaban o juegan con el policiaco, creando policiacos metafísicos, bordeando sus fronteras genéricas o creando monstruos híbridos de difícil clasificación pero igual interés.

Cabe preguntarse en este momento por qué el policiaco se presta con tanta facilidad a todos los juegos experimentales, por qué suscita el interés de los autores no estrictamente policiacos ¿Por qué el policiaco, en definitiva, para explorar sus barreras, jugar con ellas, dinamitarlas o difuminarlas, antes que cualquier otro género a la disposición de los escritores o directores?

Probablemente, no existe ni existirá una respuesta definitiva al interrogante. No es nuestra intención centrar el peso de este estudio en tal especulación (lo cual nos llevaría a introducirnos profundamente en los campos de la psicología, la sociología y la filosofía), sino constatar el fenómeno y analizar sus efectos. Con todo, formularemos varias hipótesis complementarias, que no podemos considerar exclusivas ni exhaustivas por no ser el centro de nuestra investigación. El policiaco pudiera interesar a autores y crítica debido a múltiples motivos: la aparente contradicción interna entre sus reglas y su producción real; la noción de verdad que requiere para funcionar como artefacto en el que se interpretan ciertos símbolos con significado oculto y, finalmente, las estrategias de lectura que el policiaco exige para ser descifrado correctamente.

## 2.1. Contradicción entre sus reglas fijas y su realidad experimental

El policiaco se configura desde sus inicios como uno de los géneros más cerrados, más inflexibles en sus premisas normativas genéricas<sup>28</sup>. De ahí que el lector sepa a qué se enfrenta y con qué contrato de lectura juega en cuanto abre un policiaco<sup>29</sup>. No obstante, el policiaco ha evolucionado, jugando con sus propias reglas, rompiéndolas o flexionándolas, mutando como un virus (por proseguir con nuestra metáfora inicial) difícilmente erradicable. La quiebra del horizonte de expectativas se revela tanto más tentadora cuanto más definido se halla el género: resulta obvio que es necesario un periodo de apogeo del género consolidado para que surja el pastiche, la parodia o la crítica. El ejemplo clásico sería *El Quijote* de Miguel de Cervantes, impensable sin la tradición de novela de caballerías directamente anterior y contemporánea, a la que la obra se dirige como contestación explícita.

Con la apariencia de crucigrama perfecto en su estructura sencilla y vacía<sup>30</sup>, los autores experimentan dándole la apariencia de rizoma, borrando sus casillas o rellenándolas con más de dos letras a la vez, convirtiendo así la exégesis del lector en imposible. La tradición literaria es dinamitada con el blanco más fácil de todos ellos y al tiempo el más reciente: la literatura policiaca<sup>31</sup>. Lo interesante del procedimiento radica en constatar cómo el propio policiaco, sin entrar en los salones de los autores de la alta cultura, modificará a su vez sus estructuras, creando infinidad de géneros, subgéneros o variantes, como el *noir*, *thriller*, *hard-boiled*, novela de espías, ficción forense, relato policiaco invertido... adaptándose

---

<sup>28</sup> Umberto Eco menciona incluso en ECO (2005: apostillas) que se propuso aplicar las reglas del teatro clásico con su unidad de espacio, tiempo y acción (esta última cuestionada) en su proceso creativo para *El nombre de la rosa*.

<sup>29</sup> Véase sobre la estructura policiaca fija, por ejemplo, TODOROV (1992: 55-65), NARCEJAC (1975), CAILLOIS (1941) o MORETTI (1988), y para su paralelismo con las figuras clásicas, MARTÍNEZ ARNALDOS (2000) y SALGADO (1969).

<sup>30</sup> COMA (2001: 15) define el policiaco – enigma como “crucitráma”.

<sup>31</sup> La velocidad del procedimiento es fulgurante: como veremos en el próximo capítulo, la propia Agatha Christie (1890-1976), la más celebre autora de la Era Dorada del policiaco y una de las más célebres escritoras de novelas policíacas de todos los tiempos, violará numerosas reglas ya constituidas en su época como canónicas y recogidas por S.S. VAN DINE (in HAYCRAFT, 1992: 189-193) o KNOX (1929).

siempre a realidades locales e históricas allá donde es introducido<sup>32</sup>. Como anunciamos, existe una innegable conexión entre el género policiaco y diversas ansiedades en la psique humana: véanse por ejemplo los estudios ya mencionados de BLAKE (1942), AUDEN (1948), WATSON (1971), FOUCAULT (1975), MULLER & RICHARDSON (1988), GINZBURG (1980) o KNIGHT (1980), desde perspectivas psicológicas o sociales diversas. A fin de cuentas, el género policiaco y en especial su variante negra tocan invariablemente temas o motivos en relación directa con tabúes o transgresiones sociales del orden establecido, como la muerte, el crimen, el castigo, la redención, la justicia, la recompensa, la ley, la honradez, etc.

## 2.2. Noción de verdad

El género policiaco entendido como un policiaco – enigma, en el que existe un crimen que resolver en el centro de su trama, se construye en relación directa con un elemento tanto intra- como extra-diegético: la noción de verdad. El policiaco – enigma canónico recurre a nuestra noción intuitiva de verdad, como lectores, en tanto que presupone la posibilidad de confrontar referencias con referentes existentes (verdaderos), frente a referencias sin sus referentes correspondientes (falsos o indeterminados). El final del relato policiaco canónico nos ofrece invariablemente el consuelo de la reconstrucción real de los hechos (como veremos en el primer capítulo, esto genera invariablemente una tensión temporal dual en la narrativa), frente al desconcierto de los indicios sin interpretación o la interpretación falsa (errónea, sin sus referentes correctos) de los indicios. Sin duda alguna en relación directa con el auge de la revolución industrial y la mentalidad

---

<sup>32</sup> ARAUJO & LIZARDO (2016: 65-86) trazan un recorrido sintético por la historia de la evolución desde el género policiaco – enigma al género negro, al tiempo que estudian la aculturación del género negro en México y Latinoamérica. En la actualidad, el género negro está siendo empleado como literatura *engagé* en el continente sudamericano, en el sentido de que los autores se sirven de él como denuncia social. Los autores citados parten de la afirmación de GIARDINELLI: “La novela negra moderna, en sus mejores expresiones, es una radiografía de la civilización. Un medio estupendo para comprender, primero, y para interrogar después, al mundo en que vivimos” (1984: 26). PEARSON & SINGER (eds.) (2016) nos ofrecen a lo largo de sus capítulos un panorama de aculturación del policiaco en los siglos XX y XXI, desde el caribe francés, la India, Canadá, Latinoamérica, Asia...

positivista del XIX, esta lectura del mundo en la que a cada signo corresponde una referencia en relación biunívoca<sup>33</sup> resulta cómoda para la resolución del enigma policiaco, puesto que la verdad es sólida, única y verificable, monolítica y no dependiente de ningún punto de vista, sino de la aplicación de un método (el científico). No obstante, el paso del siglo XIX al XX supondrá un ataque doble a dos nociones que el sujeto del XIX daba por sentadas; la noción de individuo, por una parte, y la noción de realidad, por otra. Con este doble ataque se desmora la noción de verdad, sustentada en la solidez de un sujeto que percibe a imagen del ojo de Dios y una sustancia medible, cuantificable, aprehensible, la cual es percibida por el sujeto. Se citan habitualmente descubrimientos científico-sociológicos para marcar la entrada en este nuevo paradigma epistemológico, que acarreará invariablemente sus consecuencias en la literatura, entrando en la nueva “era de la sospecha”, en palabras de Natalie Sarraute. Paul RICŒUR (1965) acuña la expresión “filósofos de la sospecha” para referirse a MARX (1818-1883), FREUD (1856-1939) y NIETZSCHE (1844-1900) como los tres grandes reduccionistas que revelan la insuficiencia del sujeto desde el punto de vista ideológico, psíquico y moral, respectivamente. En cuanto a la visión de la realidad como un referente inquebrantable, habremos de esperar aún a las décadas de la primera mitad del XX con la aparición de la mecánica cuántica de Heisenberg para situarnos en la incómoda posición de la imposibilidad del saber absoluto, pero el paradigma de la duda continúa: ROAS (2009) señala disciplinas como la neurobiología con las teorías de la representación de Antonio Damasio o Humberto Maturana, la filosofía constructivista con Nelson Goodman, Jerome Bruner y Paul Watzlawick y la teoría física de los mundos posibles de Kaiku, entre otros, para preguntarse si es posible la literatura fantástica tras la mecánica cuántica. De manera inevitable, al tambalearse la noción de realidad para el género fantástico como referente en torno al cual construir su narrativa, la noción de verdad hará lo propio con el policiaco.

---

<sup>33</sup> Véase FOUCAULT (1983)

Esta verdad que el género policiaco ha manejado obedece a criterios tanto intra- como extra-diegéticos: por una parte, ha de ser definida por el texto, por otra, ha de ser compartida por el lector y de ahí la insistencia que veremos más adelante en un elemento muy concreto del pacto de lectura del policiaco: el *fairplay*. Al final del relato policiaco clásico el investigador ha de restablecer la verdad acerca de cómo el crimen sucedió. Por ello, resulta lógico que al tambalearse la noción decimonónica de verdad (y siga haciéndolo desde casi todas las disciplinas científicas y humanísticas) suceda lo mismo con las bases del género policiaco (y en general, en toda literatura): si bien la confianza en un narrador omnisciente y honrado puede ser importante en la lectura de cualquier novela, lo es más aún en el género policiaco, puesto que sin esa confianza, el género policiaco pierde su sentido canónico. La duda sobre la relación estable que une al individuo que percibe y lo percibido (la verdad, en definitiva) implica una redefinición del juego policiaco: esta dimensión de juego en la que el lector intenta resolver el crimen antes de llegar a la resolución final se verá afectada por las nuevas reglas definitorias de la verdad. Los autores juegan con el lector y sembrarán la duda desde nuevas perspectivas, exagerando en ocasiones la dimensión meta-literaria hasta adquirir proporciones gigantescas. Los autores y obras que estudiamos en el presente trabajo comparten todos esta dimensión “meta-literaria” que afecta a la metamorfosis del policiaco.

Romper las reglas del policiaco no sólo consiste en un puro placer de jugar con reglas formas definidas y estrictas. Implica también dinamitar el concepto de verdad contemporáneo, tan puesto en cuestión como el de realidad en las narrativas actuales. De ahí sin duda el interés filosófico por el relato policiaco, puesto que aborda la cuestión de importancia capital para la metafísica: ¿qué es la verdad? Una respuesta tan simple como la reconstrucción de los hechos gracias a la inteligencia de un observador privilegiado contenta al lector del XIX y quizás de la primera mitad del XX, sin embargo, a partir de la segunda mitad del XX y por supuesto en el siglo XXI, el concepto de verdad se difumina o

desmorona. DUBOIS firma un excelente artículo que estudia la relación directa entre la aparición y popularización de la fotografía<sup>34</sup> con el surgimiento del policiaco: en la mentalidad positivista del XIX la realidad se da por sentada como elemento empírico, medible y reflejable, aprehensible por la mente y por el arte sin mayor esfuerzo, verbalizable y estable.

A partir del XX ya no es posible, por el contrario, restituirla e incluso se duda de su existencia con infinidad de procedimientos como la focalización múltiple que produce infinidad de perspectivas, o la naturaleza engañosa e inestable de los semas y de la psique humana. Lo veremos a propósito de *Memento*, por ejemplo.

### **2.3. Las estrategias de lectura (¿cómo?)**

Entendemos por una estrategia de lectura cualquier mecanismo que permita al lector dar un sentido al texto. Principalmente, para nuestro estudio contemplamos dos: la estrategia hermenéutica, que consistirá en dotar de contenido simbólico al texto, y la estrategia heurística, que consistirá en aplicar técnicas de resolución de puzzles para dar respuesta al enigma policiaco. Otros textos pueden requerir, obviamente, diversas estrategias, pero en el policiaco – enigma la dimensión heurística resulta fundamental.

Las estrategias de lectura del género policiaco se revelaron fundamentales una vez abordamos el estudio de los videojuegos. Fue necesario el análisis comparativo con el medio de los videojuegos para llegar a nuestras conclusiones sobre la naturaleza de las estrategias de lectura policiacas en el polo del lector – espectador – jugador: el estudio de la dimensión heurística (estrategia preeminente en casi todo videojuego) arrojará la luz necesaria para desvelar el policiaco como género inherentemente meta-literario, por encima de su carácter supuestamente racional.

---

<sup>34</sup> DUBOIS (1985)

Un policiaco, en definitiva, no puede ser leído del mismo modo que cualquier otra ficción en prosa. Sus reglas son particularmente exigentes y específicas<sup>35</sup>, puesto que por su propia definición, lanza un reto de carácter heurístico al lector, que es exclusivo del policiaco.

Para dar respuesta al reto no todo vale. El lector no puede saltar páginas hacia el final para descubrir al culpable, pues no sólo estropea la incógnita de la trama, como en cualquier otra novela, sino que obtiene información privilegiada que no debería poseer en un reto intelectual.

Recurriremos a un ejemplo práctico para mostrar a qué nos referimos cuando hablamos acerca de la pertinencia de las estrategias de lectura que el texto prevé para su lector modelo: días después de prestar a mi hermano el libro distópico *El país de las últimas cosas* (AUSTER, 1989), le pregunté acerca de su lectura y de la tensión que provoca la distopía en forma de relato epistolar en primera persona. “No tiene tensión alguna. Es obvio que la protagonista sobrevivirá al final de cada episodio”, me respondió. Sorprendido, le interrogué a propósito de la ausencia de la tensión que a mí me parecía palpable. “Es obvio, porque está escribiendo su diario. Si hubiera muerto, no podría estar haciéndolo”. La simpleza de la heurística (que proviene de un ingeniero informático), al tiempo que su efectividad, me hizo reflexionar acerca de las estrategias de lectura: obviamente mi hermano había violado una regla del pacto de lectura ficcional<sup>36</sup> en *El país de las últimas cosas*, puesto que la naturaleza epistolar del mismo no debería invalidar la tensión dramática para un lector modelo que cooperase con el texto.

De modo similar, recurrir a elementos no contemplados en el contrato de lectura de un policiaco, como intentar acertar por intuición o desvelar el misterio con otras fuentes, invalidaría el contrato. El género policiaco clásico ofrece unas reglas de lectura muy

---

<sup>35</sup> Dedicaremos el siguiente capítulo a explorar estas reglas y en particular la noción de *fairplay*.

<sup>36</sup> Seguimos al profesor DEL PRADO BIEZMA (1999) cuando desarrolla la noción de “pacto de lectura” sirviéndose del ejemplo del exordio de Moby Dick en el que el narrador anuncia “Llamadme Ismael”.

concretas al lector, guía su estrategia y a cambio no preve ni admite que el lector se desvíe de ellas, so pena de destruir la esencia misma del género. El género policiaco es un juego del gato y el ratón en el que el lector es al tiempo consciente de la ficción y su reto, pero no puede abandonar las estrategias textuales previstas para dar respuesta. No puede generar nuevos significados en el relato policiaco so pena de destruir el artefacto en tanto que juego intelectual de raciocinio, de puzzle.

En resumen, la pregunta definitiva que orienta nuestra última sección sería: ¿cómo puede y debe el lector resolver un policiaco? La respuesta, tras estudiar las estrategias de resolución en literatura, cine y videojuegos, será que es completamente irresoluble para un lector modelo, pero perfectamente resoluble desde el punto de vista del crítico literario, debido a su carácter no evidente y oculto de simulacro e intertextual. El crimen está sobre la mesa: para hallar sentido a la respuesta final el lector del trabajo deberá recorrer los pasos a nuestro lado.



## Contenido del capítulo 1

Capítulo 1: Características fundamentales de la novela puzle .....	24
1. Novela puzle, novela enigma o relato policiaco clásico .....	24
2. El lector y su desafío .....	25
2.1. Semiótica: el autor y lector modelos de Eco.....	26
2.2. Teoría de la recepción: la función apelativa de los textos .....	30
2.3. El primer nivel de lectura: la crítica estética sobre el segundo nivel.....	41
3. El desafío y sus reglas: el <i>fairplay</i> .....	46
3.1. El canon del policiaco – enigma: reglas y mandamientos .....	47
3.2. El <i>fairplay</i> como definitorio del género policiaco – enigma .....	49
3.3. Tipología del juego limpio / juego sucio.....	54
4. La deducción – la pista.....	65
4.1. Pistas y “red herrings” (pistas falsas).....	67
4.2. El método “deductivo” de Holmes en la historia: con Morelli y Freud .....	69
4.3. Dupin, Holmes, Pierce (y leyes lógicas).....	73
4.4. El “método” de Holmes en el universo diegético.....	79
4.5. La heurística del detective de ficción .....	84
4.6. La disposición textual de las pistas .....	91
4.7. La función social de Holmes y la doble naturaleza de las pistas .....	92
4.8. El matadero de la literatura: las pistas como adaptación darwinista.....	95
5. La deducción – el giro epistemológico .....	100
5.1. Dos tipos de investigadores, de acuerdo al análisis de pistas .....	103
5.2. El carácter polisémico de las pistas y de “pista” .....	108
5.3. Desde la perspectiva intradiegética: el olfato del sabueso.....	109
5.4. Desde la perspectiva textual: los ojos del lector .....	110
5.5. Las hazañas del lector que recoge el guante.....	115

# Capítulo 1: Características fundamentales de la novela puzle

## 1. Novela puzle, novela enigma o relato policiaco clásico

Partiremos de una primera definición elemental de qué comprendemos por el relato policiaco clásico<sup>37</sup>. Un relato policiaco consistiría en la articulación de tres historias relacionadas entre sí: la historia A es la historia del crimen real que comete el criminal; la historia B es la falsa historia que el criminal inventa para intentar maquillar la historia A y confundir al investigador o investigadores; finalmente la historia C es la historia que el relato policiaco nos narra: la del investigador intentando averiguar por qué B no está bien construida y cómo A sí es válida porque encaja lógicamente.

Podemos hallar esta definición (con ligeras variantes) de un relato policiaco clásico<sup>38</sup> en múltiples críticos. La variante más habitual consiste en la presentación de una naturaleza dual en el policiaco: Zvetan TODOROV (1973) considera que es clave la distinción entre relato e historia, pues no puede haber policiaco en narración sincrónica; Roger CALLOIS (1941) apunta también a la importancia de la inversión temporal para el policiaco. En su trabajo clásico SYMONS (1993) reutiliza la definición; MARTÍN CEREZO (2008, p. 54) prefiere hablar de “dos textos, el texto que leemos y el texto que el criminal trató que leyésemos”; MORETTI (1988: 146) distingue entre la historia (*fabula*), de la que sería responsable el detective, y el relato (*sjuzhet*), del que sería responsable el criminal. PRIESTMAN (1998) y SCAGGS (2005) recogen el testigo de la definición; GREGORIOU parece querer presentar la misma idea como una originalidad por su parte (2005: 5), pero cuando desarrolla su capítulo olvida lo dicho (43-48). La lista podría ser aumentada con abundantes variantes.

Todos ellos ponen el acento en lo que Todorov llama “la tensión entre las temporalidades del relato”. Si bien a nuestro juicio esta definición presenta inconvenientes de tipo conceptual - estructural - narratológico<sup>39</sup>, ofrece también tres ventajas innegables:

---

<sup>37</sup> También conocido como “novela puzle”, “novela enigma”, entre otras denominaciones. De ahí el título de la sección.

<sup>38</sup> Comprendiendo por “relato clásico” su estructura más elemental, y no ligado a un punto de vista histórico, en el cual deberíamos incluir probablemente los primeros pasos del género y su Edad de Oro, pero también numerosos autores o relatos de autores pasando por el género negro y llegando a nuestros días.

<sup>39</sup> El más notable de los cuales sería el de concebir una historia (en su acepción narratológica) como una entelequia desprovista de su narrador o narración correspondiente, amén del estatus “verdadero” o “falso” de una historia, nada claro. La denominada “historia B” de nuestra definición primera en muchos relatos no llega a ser siquiera narrada al completo, sino que es esbozada, insinuada o apuntada.

1. Pone el énfasis de la definición en el análisis narratológico, entendido como clave para la construcción del policiaco. Así, nos servirá para poner inmediatamente el foco de la atención sobre la relación del género policiaco en tanto que narración en medios esencialmente narrativos (principalmente la novela), con el género policiaco cuando se trata de adaptarlo a otros medios no esencialmente narrativos, como los videojuegos.
2. Gracias a este énfasis en la aparentemente sencilla estructura narrativa constituida por tres historias fácilmente identificables, esta definición conlleva un indudable valor didáctico, necesario para nuestra primera aproximación al género en este contexto.
3. La metáfora del detective como crítico literario<sup>40</sup>, al indagar qué historia está bien construida y cuál falla como relato, señala acertadamente la naturaleza metadiscursiva del policiaco y explica en parte su persistencia y éxito como género durante los siglos XIX, XX y XXI. Lejos de ser original, la metáfora puede rastrearse desde los orígenes del género y en autores célebres como G.K. Chesterton: “Valentin consideraba que su cerebro de detective era tan bueno como el del criminal, lo cual era cierto. Pero se daba cuenta claramente de su desventaja. «El criminal es el artista creador, el detective es sólo el crítico»” CHESTERTON (2010: 14). Otros autores, como Paul Auster, juegan con la metáfora opuesta, de forma que el detective es un escritor: “En efecto, el escritor y el detective son intercambiables. El lector ve el mundo a través de los ojos del detective, experimentando la proliferación de detalles como si fuera la primera vez”, AUSTER (2004: 8) (la traducción es nuestra).

## 2. El lector y su desafío

Es necesario señalar que en nuestra definición inicial falta un elemento fundamental para definir y comprender el género policiaco clásico: se trata del lector.

Debido al que el policiaco es uno de los géneros más cerrados que existen<sup>41</sup>, se presta con insólita ductilidad a análisis exhaustivos y fructíferos desde cualquier perspectiva metodológica: historia de la literatura [BOURDIER (1996), MESSAC (1929), MURCH (1968)...], formalismo [SHKLOVSKY (1991)], estructuralismo [Véase, por ejemplo,

---

<sup>40</sup> La tradición de la metaficción en el policiaco es larga y fructífera, véase por ejemplo MALMGREM (2001: 113-132), para un completo estudio de las figuras metaficticiales en el género, véase EFFRON (2010).

<sup>41</sup> MARTÍN CERREZO (2008: 23-24). Se entiende por género cerrado un género definido normativamente por numerosas reglas muy específicas.

*Typologie du roman policier* en TODOROV (1992)], tematismo estructural [PRADO (1999)], psicoanálisis [En dos vertientes diferentes y bien definidas: análisis del éxito del género policiaco en base a la respuesta a las ansiedades psíquicas en el lector [HARPER (1969); LAMBERT (1975)]; o bien desde el psicoanálisis, como forma de leer en el texto las pulsiones del autor en los niveles consciente, subconsciente e inconsciente. Véase el debate entre Lacan y Derrida acerca de la lectura del tercer “cuento de raciocinio” de Poe, *La carta robada*, en: MULLER & RICHARDSON (1988), crítica marxista [MANDEL (1984)], enfoque sociológico o ideológico [KNIGHT (1980), MORETTI (1988)], crítica feminista o estudios de género [STOUT (1941)], semiótica (con particular éxito ésta, debido a la naturaleza esencialmente interpretativa del policiaco, como veremos), lectura distante [MORETTI (2007)]... Detenemos aquí la lista, que por supuesto podría ser más extensa, por citar únicamente algunos ejemplos ilustres. Cualquier metodología (o combinación de ellas) arrojará luz sobre una pared del prisma policiaco. Ahora bien, resulta imprescindible ahora acudir a la semiótica y la teoría de la recepción para introducir y matizar la idea de lector implícito, la pareja de autor modelo y lector modelo de Eco [tal y como se presentan en ECO (1996)], concebidos como elemento indispensable que completa la obra con su proceso de lectura.

## 2.1. Semiótica: el autor y lector modelos de Eco

Este lector implícito aporta al tiempo (pre)concepciones de carácter literario sobre la obra (el género, el horizonte de expectativas), así como su conocimiento enciclopédico para rellenar los huecos que el texto plantea, bien desde el punto de vista cognitivo, bien debido a su naturaleza de “máquina perezosa”. Acudamos primero a Eco con una cita de *Seis paseos por los bosques narrativos*:

En un texto narrativo el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento. Esta obligación de elegir se manifiesta en cualquier enunciado, cuando menos en cada ocurrencia de un verbo transitivo. Mientras el hablante va a terminar la frase, nosotros, aunque sea inconscientemente, hacemos una apuesta, anticipamos su elección o nos preguntamos angustiados qué elección hará (al menos en el caso de enunciados dramáticos como «anoche en el cementerio vi...»). ECO (1996: 14)

Esta primera cooperación en forma de elección que pide el texto es de un orden muy básico: Eco está únicamente introduciendo el problema. Pero nos interesa porque el autor califica esta cooperación de “apuesta” y muy bien podríamos rebautizarla como

“hipótesis”: no resulta casual que Eco elija una frase con misterio para dejarla en suspense y evocar nuestra cooperación. Ahora la comparación resulta extremadamente tentadora: ¿es éste el tipo de cooperación que el texto policiaco pide al lector? Se trata, al fin y al cabo, de formular hipótesis en respuesta a una pregunta abierta: *Whodunnit*<sup>42</sup>. Nuestro argumento es que el tipo de cooperación en un texto policiaco, en este sentido hermenéutico –lo que Eco llama “interpretar” un texto por oposición a “usar” un texto ECO (1996: 17, 119)–, resulta muy limitada, en contra de lo que cabría esperar. El texto policiaco requiere una colaboración de segundo orden, de naturaleza heurística, esta vez con carácter fundamental, en torno a la cual se articulan tanto el texto como la lectura.

Es revelador que Eco acuda al género policiaco (y, sin embargo, a una de sus excepciones o violaciones canónicas más notables) para explicitar la estrategia del autor modelo frente al lector modelo:

Quizá el texto en el que la voz del autor modelo hace una apelación más explícita a la colaboración del lector de segundo nivel, es una famosa novela policiaca, *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie. Todos conocen la historia: un narrador habla en primera persona y cuenta cómo Hércules Poirot llega a descubrir paso a paso al culpable, salvo que, al final, nos enteramos por la voz de Poirot de que el culpable es el que narra, y no puede el narrador negar su culpa. Pero mientras espera el arresto, y se prepara al suicidio, el narrador se dirige directamente a sus lectores. En efecto, este narrador es una figura ambigua porque no es el personaje que dice «Yo» en el libro escrito por otro, sino que se presenta, más bien, como quien ha escrito físicamente lo que estamos leyendo [...], y por tanto encarna también al autor modelo. O si lo prefieren, es el autor modelo quien habla sirviéndose de él, o a través de él captamos de manera casi física la presencia del autor modelo.

El narrador invita al lector a releerse el libro desde el principio porque, afirma, si el lector hubiera sido agudo, se habría dado cuenta de que él nunca había mentado. A lo sumo, había sido reticente porque ya se sabe, diríamos nosotros, un texto es una máquina perezosa que espera mucha colaboración del lector. Y no sólo invita a releer, sino que ayuda físicamente al lector de segundo nivel a hacerlo, citando al final algunas de las frases de los capítulos iniciales. ECO (1996: 36-38)

---

<sup>42</sup> También escrito como “Whodunnit”, voz argótica inglesa que significa “¿Quién lo hizo?”, en referencia al policiaco cuya estructura gira en torno al interrogante del autor del delito.

Eco concluye con que en raras ocasiones el autor modelo se muestra tan visible en el texto como en este caso en el que da instrucciones literales: la demostración ha sido ofrecida con un ejemplo extremo<sup>43</sup>.

Queremos señalar la importancia del concepto “máquina perezosa” para el género policiaco. Es probablemente el elemento de la naturaleza del texto que señala más directamente al lector como invitado para colmar las lagunas que el texto presenta. Ahora bien, estas lagunas, ausencias o huecos, pueden obedecer a razones de economía textual (ningún texto puede, de forma verosímil, detenerse en la narración o descripción absoluta, por tanto la instancia narradora lleva a cabo elecciones muy relevantes), o bien puede obedecer, como en el caso que Eco ha escogido, a la malicia para tender trampas al lector, jugando con sobreentendidos, razonamientos causales imperfectos, focalizaciones internas o externas, elipsis, etc. Este último uso de la “pereza” textual como excusa para confundir es el que hallamos en la mayoría de obras policíacas: sin esta cualidad del texto, el policiaco sería apenas concebible. Al mismo tiempo el lector se servirá de la naturaleza perezosa del texto como herramienta heurística, pues sabe que en el policiaco tradicional no caben las digresiones, lo superfluo<sup>44</sup>: su estructura narrativa está organizada en torno a un objetivo claro y explícito. Toda información adicional que el texto proporcione y no tenga finalidad aparente será sospechosa de encubrir la pista clave que el lector necesita. En definitiva, la cualidad de “máquina perezosa” juega en el policiaco un doble papel esencial: tanto a favor del autor para encubrir su juego de engaños, como a favor del lector para encontrar las ocurrencias textuales sospechosas de revelar información necesaria.

Eco acierta al analizar la complejidad conceptual de la identificación narrador – autor modelo. Su análisis sobre la invitación a la relectura como instrucción explícita de cooperación de segundo nivel resulta impecable para ilustrar su posición acerca del lector y el autor modelo. Ahora bien, Eco quizás pasa con excesiva rapidez sobre el problema que *El asesinato de Roger Ackroyd* plantea para la idea de lector modelo: la lectura a la que invita nuestro autor modelo sólo es posible cuando el lector modelo ha fracasado en su resolución epistemológica del enigma. Es decir, la cooperación que se espera del lector modelo es el fracaso en primera instancia, para así (tras el impacto catártico) poder llevar a cabo la lectura en su segundo nivel y admirar el talento narrativo de la voz narradora. En

---

<sup>43</sup> Eco nos ofrece un segundo ejemplo con las instrucciones de Edgar Allan Poe para leer su propio poema, *El cuervo*, en su tratado *Filosofía de la composición*. Véase POE (2007)

<sup>44</sup> Véase, más adelante, las “20 reglas para escribir relatos policíacos” de WRIGHT (1992), y en especial la número 16: “A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no “atmospheric” preoccupations. such matters have no vital place in a record of crime and deduction [...]”.

definitiva, la obra es completada por el lector con su fracaso, no con una respuesta satisfactoria al desafío inherente al *Whodunit*. Eco no contempla la posibilidad de qué sucede en el caso de que lector haya desvelado la verdadera naturaleza del personaje “doctor Sheppard” como el asesino que el texto esconde ¿Estaría, en ese caso, el lector usando el texto, por contraposición a interpretándolo? Sin embargo ¿cómo es posible interpretar correctamente el texto si faltamos a su primera petición, la más obvia (descubrir al asesino)? ¿Cómo es posible que al lector modelo se le exija o suponga carecer de intuición interpretativa para cooperar con el texto? Teniendo en cuenta la naturaleza enigma – puzzle de la obra, ¿podemos concluir que fallar en la resolución del engima por parte del lector equivale a completar el texto?

Esta interesante paradoja nos será útil para trazar la línea entre los elementos de una dicotomía que consideramos clave: la hermenéutica (búsqueda de interpretación que el lector aporta para completar la obra en cualquier sentido que la semiología o la teoría de la recepción quieran presuponer) frente a la heurística (como búsqueda de solución de carácter epistemológico en la cual se exige una información, un saber) que el lector formula. No emplearemos aquí el término “respuesta”, al estar semánticamente contaminado por la Teoría de la recepción. Los recursos o técnicas que el lector empleará para interpretar, por una parte, y para solucionar, por otra, no comparten forzosamente la misma naturaleza, si bien es cierto que en ocasiones ambos dominios puedan solaparse, pues para dar con la solución al *whodunit* suele ser habitual emplear la interpretación de signos. Sin embargo, debemos llamar la atención sobre la diferencia entre este primer nivel de lectura semiótica de signos concretos con una finalidad heurística, y un segundo nivel hermenéutico que buscaría una lectura de sentido global en la obra por encima de los signos concretos.

Eco parece dejar abierta la posibilidad a las múltiples lecturas posibles de un texto (si bien matiza claramente su posición con su *Obra abierta* (ECO, 1992; primera edición italiana en 1962)) y señala los principios de coherencia y de presencia textual como límites de la interpretación. Esta posibilidad nos servirá para llamar la atención de forma práctica sobre los diferentes requisitos, objetivos y posibilidades de la hermenéutica (en principio, propia de cualquier texto literario, por definición) y de la heurística (propia casi en exclusiva del género policiaco): múltiples lecturas hermenéuticas son posibles, necesarias (y válidas, siempre que respeten las reglas del juego interpretativo); la heurística nos conducirá a una única respuesta, sujeta a la condición de verificabilidad como verdadera o falsa. No se admiten más posibilidades ni grados de verdad en el *Whodunit*.

En el género policiaco no nos interesa tanto en qué medida el lector implícito completa la obra con su lectura, como el lector individual que formula hipótesis, acierta y yerra, reformula y vuelve a errar, jugando, eso sí, con su horizonte de expectativas.

## 2.2. Teoría de la recepción: la función apelativa de los textos

Si enfocamos la cuestión anterior desde la perspectiva de Wolfgang Iser (1989), vemos que el centro de interés reside en el proceso de lectura como una realidad diferente, por una parte, a la hermenéutica del texto que considera el texto como puro significado objetivo a la espera de ser descifrado y, por otra, al psicologismo que estudia la lectura subjetiva del sujeto individual, negando así toda identidad propia al texto. No nos resistimos a citar su crítica a la hermenéutica:

Si, como el «arte de la interpretación» pretende hacernos creer, realmente ocurriese que la significación está escondida en el texto, entonces nos preguntamos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero, más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo [*sic*] las mismas. ¿No comenzará así una mistificación de la interpretación que busca el sentido oculto del texto, y con ello se anulará su objetivo enunciado de aportar claridad y luz a los textos? ¿No será finalmente la interpretación más que una experiencia cultivada de lectura, y, por ello, una de las posibles actualizaciones del texto? Si ello es así, se querrá decir que las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre el texto y el lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto, cuyo rastreo estaría reservado a la interpretación. Si es el autor el que genera el sentido de un texto, entonces es obligado que se manifiesta [*sic*] en una configuración individualizada. Iser (1989: 134)

Tres puntos parecen incomodar a Iser: la naturaleza supuestamente oculta del verdadero significado del texto (de ahí su reticencia inicial contra el sentido de la palabra “hermenéutica”<sup>45</sup>), su supuesto carácter unívoco (el cual entra en contradicción directa con la factualidad histórica de las múltiples interpretaciones) y el hecho de que esta propiedad se coloque exclusivamente en el polo del texto. A lo largo del artículo citado, nuestro autor establece, en primer lugar, varias características del texto literario que permiten destruir esta concepción de la hermenéutica como estudio del texto. Siguiendo a Austin, la primera que

---

<sup>45</sup> Cuya etimología encuentra su doble raíz bien en el nombre del dios griego Hermes, como mensajero de los dioses y portador de mensajes oscuros (al igual que “hermético”), bien en el apócrifo filósofo egipcio Hermes Trismegisto, autor de textos esotéricos.



Iser identifica como propia del texto literario es que su estatus no se puede someter a la cuestión de verificabilidad en términos de verdadero o falso, como sucede con otros textos que tienen un referente en la realidad mundana, “no explicita objetos reales ni los produce” (Ibíd.: 135).

En segundo lugar, se identifican en el texto literario como específicas del mismo las perspectivas esquemáticas de Ingarden, que “producen paso a paso el objeto [texto] y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector” [INGARDEN (1960: 261 y ss.) in ISER (1989: 137)]. Son esas perspectivas las que producen las lagunas, los lugares vacíos para el lector. El ejemplo del imposible intento de control total del autor sobre la lectura de su texto se refiere al célebre episodio de *Oliver Twist* en el que el protagonista al comienzo de la novela pide una segunda ración de sopa. La demostración intenta tomar la forma de *reductio ab absurdum*: la intervención directa del narrador en forma de comentario que no empatiza con el protagonista, el cual muere de hambre, genera en el lector una empatía automática con *Oliver Twist* gracias a la psicología inversa:

¿Qué es lo que hace el comentarista? No sólo se declara conforme con ellos, sino que aporta su razón. La reacción de los lectores es inequívoca, pues el autor ha dispuesto su comentario de manera que tiene [*sic*] que rechazarlo. [...] No se trata ahora sólo de llenar un espacio vacío con respecto al enjuiciamiento de una situación, sino de la corrección total de un falso juicio<sup>46</sup>. Si la actividad del lector en la participación del suceso se incrementa de modo unívoco, no hay que pensar en lo que dice en el texto tal como ha sido formulado. En este respecto este pasaje de Dickens constituye un caso límite de indeterminación. Pues también aquí vale lo que rige en general sobre la indeterminación como condición de eficacia: lo formulado no debe agotar la intención del texto. ISER (1989: 142)

Sin embargo, la demostración de Iser, en su intento de probar que el proceso lector está fuera del alcance del autor y a pesar de que el narrador explicita un sentido concreto en la lectura y trate así de dirigir al lector, ignora que Dickens ha logrado orientar perfectamente la lectura gracias a la antífrasis, en forma de sarcasmo no revelado como tal. Podemos atribuir esta intención al texto (y no a Dickens): el lector está indudablemente dirigido, precisamente porque no existe el lugar vacío, gracias a su propia empatía. Iser prueba, sin duda, que una intervención directa para evitar un espacio vacío no genera

---

<sup>46</sup> Llama la atención que, inmediatamente después de afirmar con Searl la imposibilidad de la falsedad o veracidad de los enunciados declarativos literarios, ahora Iser opte por calificar el juicio en *Oliver Twist* como “falso”, en lugar de “indignante” o “cruel” (términos que refieren a nuestra respuesta psicológica y evitan la cuestión de la verificabilidad): no generamos empatía hacia Oliver porque el narrador esté equivocado en su comentario, sino porque su comentario no es compasivo.

indefectiblemente la reacción del lector en apoyo literal al comentario (llamemos a esta tesis “A”). Sin embargo, demostrar “no A” no equivale a demostrar “B” (entendamos por B “el lector no puede ser dirigido por comentarios textuales”). Queda demostrado que el comentario no dirige al lector en el sentido A, pero no queda demostrado que el lector haya gozado de libertad interpretativa; antes bien parece retratado como un perro de Pavlov que genera la respuesta emocional necesaria para leer *Oliver Twist* en la dirección adecuada (empatizando con el protagonista) debido al comentario. El propio Iser cae de forma explícita e inexplicable en su propia trampa cuando escribe: “La reacción de los lectores es inequívoca”, “la participación del suceso se incrementa de modo unívoco” (Ibíd.: 142) (nótese los términos “inequívoca” y “unívoco”). El texto se agota por psicología inversa, la respuesta no queda abierta en ningún sentido, salvo que se trate de la lectura propia de un psicópata, claro está.

Desde luego, la función apelativa gracias a la estructura del texto sigue presente en forma de reacción buscada y generada, aunque quizás no con la libertad que Iser buscaba en su ejemplo ¿En qué medida nos ayuda este enfoque a esclarecer la intervención del lector en el género policiaco? Veamos si la especificación funcional ligada a la localización de los lugares vacíos puede arrojar luz sobre el asunto:

[S]ería importante comprobar en qué lugar están los lugares vacíos y cuál es su frecuencia. Actúan en el proceso de comunicación de manera diferente cuando aumentan en las estrategias del relato y cuando disminuyen en la acción o en el juego de los personajes. Tienen consecuencias muy diversas cuando se encuentran en el papel prescrito al lector por el texto. Pero también para otro tipo de clasificación de niveles textuales puede ser significativa la frecuencia de lugares vacíos. ¿Predominan en la sintaxis textual, es decir, limitada al sistema reconocible de reglas de construcción; están reforzadas en la pragmática textual, es decir, en el objetivo perseguido por el texto; o abundan más en la semántica textual, es decir, en la significación que se genera en el acto de lectura? En cada caso actuarán de modo diferente. ISER (1989: 142)

Si examinamos las posibilidades enunciadas por Iser, nos encontraremos con que nuestra novela policiaca puede abundar (o escasear) en lugares vacíos con respecto a la sintaxis textual. Ahora bien, la mayoría de novelas producidas en la Edad de Oro<sup>47</sup> y con

---

<sup>47</sup> Recordemos que se refiere al período del género policiaco que alcanza su esplendor entre 1920 y 1930, cuyos máximos exponentes serían Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, John Dickson Carr, Ellery Queen y George Simenon, entre muchos otros. En la actualidad sigue vigente y se puede rastrear con facilidad su

posterioridad, hasta nuestros días, si se ciñen al esquema novela – enigma, no juegan con complejas reglas de construcción textual ni generan ninguna respuesta al respecto (ni por exceso ni por defecto), pues su interés no suele radicar en la estructura, sino que tienden a situarse en la mediocridad, en el horizonte de expectativas no rebasado.

En cuanto a la pragmática textual mencionada por Iser en la cita superior, el objetivo perseguido por el texto tiende a la unidad e inmutabilidad: la finalidad es plantear un juego lógico de desenmascaramiento. En el momento en que entramos a valorar diferentes pragmáticas textuales secundarias, como pudiera ser la crítica social o el pesimismo existencial, comenzamos a deslizarnos, a escapar del género policiaco entendido como novela enigma, para entrar en el terreno de la novela negra. La finalidad primera (y a menudo única) de la novela puzle viene dada explícitamente en su propia denominación inglesa que ya anunciamos: el *Whodunit*; raramente se plantea en forma de desafío explícito al lector, pues las metalepsis extremas de tipo retórico u ontológico, rompiendo la cuarta pared, son una figura literaria poco común en las narrativas policiacas clásicas. El género policiaco clásico prefiere las figuras que implican la dimensión metaliteraria en forma de metalepsis descendentes (*mise en abîme*) o intertextualidad meta-ficcional.

El objetivo del texto policiaco siempre es obvio: su naturaleza deductiva y su desafío pueden estar explicitados en metalepsis descendentes y aunque de forma menos frecuente se produzcan en forma ascendente, como veremos en nuestras conclusiones acerca del *fairplay*<sup>48</sup>, el hecho de que el texto preste atención continua al *fairplay* es una prueba que delata la finalidad del texto como es lanzar el desafío y garantizar su posible (que no probable) resolución. El lector policiaco rara vez (o ninguna) ha de cuestionarse acerca del objetivo del texto, ni a partir de perspectivas esquemáticas ni para dar respuesta a lugares vacíos.

Queda pues por examinar la semántica textual: “la significación que se genera en el acto de lectura” (Ibíd.). Resulta aquí molesto el adjetivo “textual”, pues el texto policiaco, en virtud de las reglas del *fairplay*, tiende al grado cero de la escritura (lo cual no es una elección inocente<sup>49</sup>), pero, en principio, este grado le despojaría de interpretaciones simbólicas<sup>50</sup>. Regresamos, pues, al proceso hermenéutico, sólo que hemos cambiado su lugar de operaciones del texto en sí al proceso lector. La semántica, aplicada a fragmentos

---

huella en el medio televisivo (desde *Se ha escrito un crimen* (1984-1996) a los contemporáneos *El Mentalista* (2008-2015), *Castle* (2009-2016), *Los misterios de Laura* (2009-2014), etc.).

<sup>48</sup> Entraremos en la definición detallada del término en breve, pues es clave para nuestro estudio. Por el momento bastará con calificarlo como “el contrato de lectura que define el reto del policiaco”.

<sup>49</sup> Véase BARTHES (1970)

<sup>50</sup> Las cuales, sin embargo, recibe en virtud de la disposición textual o de la elección en las fuerzas, objetos o actantes, léidos por ejemplo desde el psicoanálisis.

concretos textuales es, al igual que la cualidad de “máquina perezosa”, al mismo tiempo la herramienta y la enemiga del lector policiaco: el autor buscará crear explícitamente el lugar vacío, pero a la vez dar la impresión de que el vacío no existe o que su resolución es indiferente (cuando no lo sea).

La decodificación del signo en el género policiaco no es interesante en función del valor estético que su significado final produce, sino en virtud de su utilidad heurística. Como veremos más adelante al estudiar en detalle la modalización de Watson, el problema para el lector (y el talento del narrador) no radica en que ante la ausencia o presencia de comentarios el lector pueda optar por su lectura equívoca, sino que la primera apariencia es que la lectura es unívoca; sin embargo, obtiene un segundo significado que sólo se hará patente en la exposición final de Holmes, si no llegamos a tiempo a responder al desafío. Los lugares vacíos pueden ser trampas o no serlo, los comentarios pueden ser trampas o no serlo, pero ni el lugar vacío ni el comentario equivalen a las nociones de “indicio”. La operación hermenéutica no ayuda, en principio, a la solución heurística *per se*. Un campo no se traduce en el otro. El proceso hermenéutico no es exclusivo del género policiaco en tanto que género literario, mas el proceso heurístico sí lo es. De ahí nuestro interés central en el lector heurístico, que es el objeto directo del desafío.

Regresemos al texto de Iser para dejar apuntadas unas reflexiones finales al hilo de la siguiente afirmación:

Esta «operación hermenéutica» de la lectura se intensifica en la medida en que la novela renuncia a formular su intención. Esto no significa que carezca de ella. Pero, si no la explicita, ¿dónde buscarla? [...] Su lugar es la imaginación del lector, pues sólo ahí aparece el sentido del juego proyectado de posiciones [centrífuga y centrípeta]. ISER (1989: 144)

Iser ejemplifica esta afirmación con los lugares vacíos en cuanto a la intención crítica de la novela *Vanity Fair* de Thackeray o con el tema, sintaxis y focalización del *Ulyses* de Joyce. La indeterminación no sólo no frena, sino que estimula la operación hermenéutica. Iser afirma que la indeterminación del texto ha ido en claro aumento desde el siglo XVIII a nuestros días. Sin duda esto es cierto en cuanto a las preguntas que generan: ¿qué postura adopta el lector al respecto de *Vanity Fair*?, ¿cómo despeja el lector la apariencia caótica y multiforme del *Ulyses*? Así, el análisis desde la teoría de la recepción resulta muy rico para las obras de James Joyce, T.S. Eliot, Virginia Wolf o Beckett, donde se juega con la indeterminación en cuanto a intención y significado y de ahí la afirmación de que las indeterminaciones van en aumento desde el s. XVIII. Como afirma el propio Iser, “la

indeterminación del texto moviliza al lector a la búsqueda de sentido” (Ibíd.: 146), “se intensifica en la medida en que la novela renuncia a formular su intención (Ibíd.: 144)”. Siguiendo este razonamiento, cuanto menos indeterminado el texto, menos movilizó el lector.

Pero en el género policiaco el rompecabezas que debe ser armado y la exigencia de coherencia, desde el punto de vista lógico, no se encuentran implícitos en el texto, sino explícitos por las reglas mismas del género: el género policiaco lleva planteando desde su nacimiento un reto interpretativo al lector y el lector lo sabe. La noticia de su participación necesaria no es ninguna novedad cuando hacemos equivaler (de forma falaz pero posible) los lugares vacíos o las indeterminaciones con las preguntas: ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿por qué?, etc., y las relacionamos con la identidad, *modus operandi* o móvil del criminal. El género policiaco –recordemos– es, para Eco, el más cerrado de todos los géneros. De ahí la poca eficacia que resulta de la concepción del lector como creador de significado textual: no estamos negando en absoluto que el lector no dé significado al texto, simplemente, resultan más relevantes las operaciones semióticas del lector, no con vistas a otorgar un significado oculto a la obra, sino a la hora de interpretar indicios. Volveremos sobre ello.

Sí, por el contrario, nos situamos desde el punto de vista estético, el género policiaco tradicional, puro puzle y esfuerzo de ingenio, tiene poco que aportar en forma de indeterminación, pues aporta poco desde el punto de vista emocional en comparación con los gigantes de la prosa literaria. La respuesta emocional que genera un policiaco suele circunscribirse al ámbito de la admiración por la resolución (en forma de catarsis) y tiende a huir de valoraciones morales: la muerte, por ejemplo, y la cuestión de su significado, como denunciaba Raymond Chandler (verdadera serpiente en el edén del género policiaco tradicional) resulta aséptica y, una vez encontrado –producido– el cadáver, llantos o alegrías son pasados en fugaz revista (cuando no ignorados) para concentrar la acción narrativa en la investigación:

[Dashie] Hammett devolvió el asesinato al tipo de gente que lo comete por algún motivo, no simplemente para proporcionar un cadáver; y que usan los medios que tienen a mano, no pistolas de duelo cinceladas, curare o peces tropicales. Puso a estas personas sobre el papel tal como eran, y les hizo hablar y pensar en el lenguaje que solían usar en esas situaciones. CHANDLER (1996: 71)

Y quedan todavía unos cuantos que dicen que Hammett no escribió relatos de detectives ni por asomo, sólo duras crónicas de calles peligrosas con un elemento superficial de misterio

añadido como la aceituna de un martini. Son las viejecitas nerviosas (de ambos sexos, o sin sexo, y casi de cualquier edad) que prefieren los asesinatos con olor a brotes de magnolia, y que no quieren que se les recuerde que el asesinato es un acto de infinita crueldad, aunque los que lo perpetran a veces tienen aspecto de playboys o de profesores de universidad o de mujeres encantadoras de aspecto maternal y pelo encanecido. (Ibíd.: 75)

En efecto, como Chandler apunta en la siguiente cita, el policiaco – enigma ignora toda condición sociológica o filosófica en torno al asesinato, porque la fuerza centrífuga concentra y atrapa la lógica del relato: éste está demasiado preocupado por resolver sus propios problemas y sus propias preguntas como para proyectarse en indeterminaciones o lugares vacíos:

El asesinato, que es una frustración del individuo, y por tanto una frustración de la raza, puede tener, y de hecho tiene, importantes implicaciones sociológicas. Pero ha venido ocurriendo durante demasiado tiempo como para ser noticia. Para ser mínimamente realistas (y raramente lo son), las novelas de misterio tienen que estar escritas con un aire de distanciamiento; de otro modo nadie salvo un psicópata querría escribirlas o leerlas. Las novelas de asesinatos tienen también un modo un tanto deprimente de ocuparse de sus propios asuntos, resolver sus propios problemas y responder sus propias preguntas. No queda nada que discutir, excepto saber si estaban suficientemente bien escritas como para ser buena literatura de ficción [...]. (Ibíd.: 41-43)

Subrayemos la expresión: “No queda nada que discutir”. En definitiva, la fórmula cerrada del género policiaco evita que el lector busque otra interpretación en cuanto a la finalidad del mismo, salvo la que le es brindada. Consideramos que, en el género policiaco, el lector no se sitúa apenas en la dimensión estética, sino de forma secundaria. Intención y significado son bien cristalinos, bien menores en el policiaco clásico: aquí radica gran parte del prejuicio estético acerca de la literatura policiaca. Considerada paraliteratura, únicamente unos pocos autores se han movido hacia la centralidad de la canonización<sup>51</sup>, como Doyle, Raymond Chandler, o Dashiell Hammet. Otros autores con los que comparten la centralidad no son autores exclusivos de policiacos (género del que Doyle trataba de huir, sin éxito), como Paul Auster o el propio Umberto Eco.

Ciertas obras selectas rompen de algún modo el horizonte de expectativas y llaman la atención de críticos precisamente por ello: Roland Barthes se sirve de *El asesinato de Roger*

---

<sup>51</sup> Véase MARTÍN CEREZO (2008), SCAGGS (2005), PRIESTMAN (1990: 181)

*Ackroyd* para señalar cómo el lector es engañado por el enmascaramiento artificial que brinda el juego de pronombres:

Cette fonction ambiguë du passé simple, on la retrouve dans un autre fait d'écriture : la troisième personne du Roman. On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue. Il était sous le « je ». Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le « je » est témoin, c'est le « il » qui est acteur. BARTHES (1972: 28-29)

La aludida novela de Agatha Christie probablemente posea el record de índice de citación policiaca entre los críticos literarios. Barthes tiene la delicadeza de, al menos, no citar directamente el título para no destruir la catarsis en el lector menos precavido, el cual, sin embargo, ya nunca tomará entre las manos una novela de Christie con la misma inocencia, sospechando que cualquier de ellas pueda ser *El asesinato de Roger Ackroyd*. Dos detalles, sin embargo, nos deberían hacer reflexionar: en primer lugar, Barthes se sirve del excepcional policiaco de Christie para su propio propósito, que es reflexionar sobre la artificialidad de la escritura: no es el género policiaco como tal el centro de su interés. En segundo lugar, conjugado con el elogio a Christie (a quien se atribuye la perfecta consciencia del funcionamiento e importancia de su recurso narrativo), encontramos sin embargo una pequeña marca de connotaciones despreciativas: “toute l'invention consistait à”. Sin duda, esta observación no es justa, puesto que la complejidad del artificio detectivesco sobrepasa con mucho una enmascaración bajo los pronombres: *El asesinato de Roger Ackroyd* incluye al menos tres tramas intercaladas con el asesinato, concebidas para mezclar indicios y confundir al lector – detective; el juego del culpable no se limita a “escondarse tras el yo”, sino que comprende ingeniosos juegos temporales, incluyendo la falsificación de la voz, la intencionalidad de llamadas telefónicas y su presencia obligada como médico en el lugar del crimen. Sí es cierto que el mejor recurso de la novela (y el único motivo por el que es universalmente citada) consiste en el juego del narrador, pero reducir la ingeniosidad de la trama a esta técnica se nos antoja injusto, y equivale de nuevo al moderno prejuicio estético omnipresente en el género policiaco: lúdico y artístico están reñidos o son directamente incompatibles.

La propia Dorothy L. Sayers, escritora de novelas policiacas, reconocía las limitadas pretensiones del género policiaco como “literatura de evasión”, frente a la “literatura de expresión” en SAYERS (1947). Chandler, también en *El simple arte de matar*, no deja pasar la

oportunidad para saltar de nuevo al cuello de la británica y cuestionar despiadadamente la pertinencia de la distinción. La crítica de Chandler es una interesante arma de doble filo que tiene la posibilidad de volverse contra sí misma: cuestiona el concepto de literatura de evasión y al tiempo censura el carácter unívoco que la estructura formulaica de puzle da a los novelistas de policiaco británicos.

Para regresar a la teoría de la recepción y sus lugares vacíos, recordemos ahora que el problema que nos plantea el género policiaco en cuanto tal es exactamente el opuesto: nos serviremos mejor de la novela *Cinco cerditos* de Agatha Christie [CHRISTIE (2014b)].

El texto preve una reacción unívoca cuando a Poirot se le informa de que la mujer del futuro asesinado (el famoso pintor Amyas Crale) pronuncia estas palabras ante su marido: “Lo que estás haciendo es muy vergonzoso! ¡Ella no está dispuesta a soportarlo! ¡Es terriblemente cruel y duro para la muchacha!”. Varios testigos oyen con toda claridad las frases; el marido responde “Todo está decidido, te digo que la despediré”. Los testigos se encontrarán con la mujer a los pocos instantes y ésta les aclara que han tenido una discusión a propósito de su hermana pequeña y de enviarla a un internado. La mujer fue condenada por el supuesto asesinato por envenenamiento del marido y Poirot consigue absolverla postumamente con sus deducciones, pues en esta novela la investigación de Poirot transcurre dieciseis años después de cerrado el caso con la supuesta culpabilidad de Caroline, la mujer del pintor.

La clave inicial para desentrañar el caso reside en las cuatro citadas frases: en realidad el señor Amyas y su mujer están discutiendo a propósito de la amante del primero (que en estos momentos se encuentra en la casa, siendo pintada por Amyas). La intención del pintor es terminar el cuadro y echar a la joven amante de su casa con cajas destempladas. Su mujer, acostumbrada a los devaneos amorosos del marido (y enamorada del mismo, pese a todo), le afea su actitud: “Lo que estás haciendo es muy vergonzoso”. El pronombre “lo” sustituye a “jugar con tu joven e inocente amante”. En “Ella no está dispuesta a soportarlo”, dos pronombres conducen al equívoco: “ella” se refiere a Elsa Greer, la amante, y no a Angela Warren, la hermana pequeña; el “lo” enclítico hace alusión a “ser despreciada de ese modo”, y no a “ser enviada a un internado”. “La muchacha” es la descripción definida que en realidad esconde la identidad de “Elsa Greer”, joven amante; pero “muchacha” cuadra a la perfección también con la descripción de Angela Warren, jovencita en edad escolar. En “La despediré”<sup>52</sup>, el complemento directo en forma de pronombre “la”, cumple de nuevo esa doble función ocultadora: en realidad refiere a Elsa

---

<sup>52</sup> *I'll see to her packing*. Literalmente: “Me ocuparé de que haga las maletas” es también una expresión hecha que significa “me ocuparé de echarla”, “la despediré”.



Greer, pero en el contexto que se nos proporciona a Poirot y a nosotros, lectores, sin duda la atribución será Angela Warren.

La comprensible reticencia de Caroline, la mujer de Aymas, a airear trapos sucios delante de desconocidos, en combinación con la necesidad que impone la convención social de proporcionar una explicación (en forma de excusa) ante personas que han sido testigos confusos y lejanos de parte de los gritos de la discusión, hace que Caroline mienta con lo primero que se le ocurre y afirme que la discusión versaba en torno a enviar al internado a su hermana menor (discusión que la pareja, efectivamente, había tenido en aquellos días, pero no exactamente en aquel momento). Todo ello hace que los pronombres y el sustantivo “muchacha” cobren simultáneamente de forma coherente y perfecta una interpretación muy lejana de su sentido original. Poirot resuelve el puzle de forma tan magistral como siempre en las páginas 236-249 de nuestra edición [CHRISTIE (2014b)]. La correcta interpretación de las cuatro frases se revela en la página 245.

Esperamos con este ejemplo final (reproducible y verificable *ad infinitum* en cualquier novela policiaca – puzle) haber explicitado la especificidad de la participación del lector en el género policiaco: un “lugar vacío” se ofrece al lector en la naturaleza del antecedente de las anáforas. Sin embargo, este hueco no presupone la libertad de elección hermenéutica: el lector colma el vacío de la forma que el texto prevé: atribuyendo el referente “Angela Warren” a todas las referencias posibles, en lugar de “Elsa Greer”). La conexión causal con la información que los testigos suministran (discusión sobre el internado de Angela), confirmada por la propia Caroline, no se presta a ningún equívoco: el contexto es determinante. De ahí la genialidad de Poirot, detective pragmático-lingüístico, que sospecha del contexto y esto le conduce a desvelar la auténtica naturaleza de los antecedentes para resolver el caso. Es Poirot quien opta por una interpretación semántica (que no textual) adecuada para rellenar el vacío del pronombre. El texto, por su parte, oculta los vacíos de forma intencional al máximo posible, haciéndolos pasar por continentes perfectamente llenos de contenido. Y lo hace de forma muy efectiva, dirigiendo al lector.

El lector está invitado con su lectura a responder una pregunta muy concreta: “¿Quién es el culpable?”. El texto suministra espacios vacíos, donde la interpretación es libre: pero el texto dirige al lector, basándose en un elevado número de presuposiciones, que cambiarán en número y naturaleza, dependiendo de la novela, para ocultar dichos espacios, que deben ser resueltos de forma individual. Ninguno de ellos afecta al sentido, interpretación u objetivo de la novela como tal, sino que el propio detective en la revelación final dará un sentido inequívoco a las lagunas, orientando el texto en su

dirección más lógica y coherente<sup>53</sup>. Ninguna de las tres posibles localizaciones para los lugares vacíos (sintaxis textual, semántica textual, pragmática textual) sirve al lector para responder al desafío, para recoger el guante que le ha sido lanzado por el texto. El policiaco clásico no es un género que destaque por su complejidad hermenéutica, su riqueza de significados, su variación interpretativa, su retórica o su poética<sup>54</sup>.

La estructura apelativa en pocos géneros es tan implícita como en el género policiaco, pero no en el sentido hermenéutico: no llama nuestra atención sobre la función poética o expresiva del lenguaje<sup>55</sup> en el texto. El lector es apelado al tiempo por dos intenciones contradictorias: la invitación a que resuelva el misterio (concretado en las marcas de *fairplay*) y la dificultad extrema para que resuelva el misterio (concretado en la disimulada ambigüedad de los lugares vacíos). La certeza de estas dos intenciones no depende, en términos generales, de ningún contexto ni del repertorio del lector: si cuestionamos el significado pragmático del policiaco – enigma (operación, en principio, legítima), obtendremos como resultado lo que Eco califica como “usar el texto”, por oposición a interpretarlo: este tipo de crítica ya ha sido realizada, por ejemplo, por el psicoanálisis<sup>56</sup>. El interés hermenéutico del lector existe sin duda, pero reside no en la generalidad textual, sino en el análisis semiótico de la referencia y referente, en la interpretación pragmática del contexto, en la aplicación de los principios del silogismo o la causalidad lógica, etc., en fragmentos concretos. El resto, si nos permitimos la expresión, es “paja” para rellenar: escritores como Sayers o Christie son perfectamente conscientes de esta naturaleza del género policiaco.

La función apelativa de carácter hermenéutico propia de los textos literarios se contrapone, como ya hemos afirmado, con la función apelativa de carácter heurístico

---

<sup>53</sup> Aunque no falten interpretaciones que cuestionen esta referencia al valor final de la verdad en el policiaco clásico y den lugar a textos dignos de mención por su ingeniosidad y originalidad: Pierre BAYARD es el autor de dos ensayos, “Qui a tué Roger Ackroyd” (2008) y “L’affaire du chien des Baskerville” (2010) donde se cuestiona la culpabilidad del doctor Sheppard y de Stapleton. Para Bayard, los auténticos culpables que el narrador oculta, pero que el texto revela de forma coherente en sus lugares vacíos, son Caroline, la hermana del doctor Sheppard, y la supuesta hermana de Stapleton. El enfoque del profesor Bayard es tanto literario como psicológico, su ensayo resulta increíblemente rico y sugerente, pero uno no puede evitar preguntarse con malicia ante el segundo texto, si el verdadero enigma que se debe responder con un psicoanálisis es la obsesión del autor con la culpabilidad femenina y los lazos de sangre fraternos.

<sup>54</sup> Afirmación, por supuesto, sujeta a todas las prevenciones y excepciones posibles. Hablamos del corpus canónico en general y de la tendencia del mismo.

<sup>55</sup> No tenemos aquí ninguna pretensión sistemática. Únicamente emplearemos los conceptos “función” tal y como están definidos en el esquema de Jakobson para responder al problema que nos plantea el concepto “apelativo” de la Teoría de la Recepción.

<sup>56</sup> Véanse las dos obras citadas anteriormente del profesor Pierre BAYARD (2008, 2010), excelentes ejemplos de cómo usar un texto para contradecir la coherencia textual. De forma menos obvia, en KNIGHT (1980) podemos encontrar, entre su enfoque social e ideológico, otras lecturas de diferente carácter, acerca de cómo en el relato de Doyle “El dedo pulgar del ingeniero” [DOYLE (2010: 911-928)] el pulgar es el símbolo fálico de la masculinidad amputada a Doyle con su publicación (KNIGHT: 98), o acerca de cómo la configuración física y psicológica de Poirot revelan en Christie su rechazo a la autoridad masculina.

propia del género policiaco: no se pide dar sentido al texto (la función poética del mismo suele ser reducida al mínimo), sino dar respuesta (en su sentido más propio, el de “solución”, no figurado) al texto: no se pide un diálogo vivo y cambiante con el texto, sino una respuesta que contenga información significativa y cierta. Así, las interpretaciones del *Ulises* de Joyce no se agotan con una lectura, sino que no se agotan nunca: por definición surgen nuevas y válidas con los diversos lectores y sus repertorios, con el paso del tiempo. Resulta difícil afirmar lo mismo de textos como *Cinco cerditos*: su lectura puede convertirse en simbólica y sin duda puede metamorfosearse en cuanto “usamos” el texto para revelar algo acerca de Agatha Christie o hallar un culpable forzando la máquina textual; pero su respuesta en forma de solución honesta, en el primer nivel de lectura y de acuerdo al contenido que el texto nos ofrece, parece invariable: Elsa Greer sigue siendo la culpable del asesinato, lea quien lea y transcurran años o siglos entre lectura y lectura. La “respuesta” no obedece a la lectura anecdótica ni poética del relato, sino a la correcta presuposición que el lector tiene la oportunidad de hacer antes de que Poirot comience su revelación final.

### 2.3. El primer nivel de lectura: la crítica estética sobre el segundo nivel

Esta insistencia del género policiaco por lo que hemos denominado “el primer nivel de lectura”, su énfasis en la respuesta empírica al desafío como respuesta al texto, su tendencia a la impermeabilidad poética, podría explicar el odio y desprecio de cierta parte de la crítica hacia el género policiaco. Citemos la opinión de Paul Claudel sobre el género, en respuesta a una carta enviada a *Le Figaro* en 1941, preguntándole por su opinión:

Il m'est arrivé quelquefois, bien rarement, de lire des romans policiers. Je n'en ai jamais trouvé un seul qui ait une valeur littéraire, ou autre, quelconque. Mon opinion est qu'ils s'adressent aux couches les plus basses de la bêtise humaine. Quand le mystère se noue, toujours autour d'un cadavre, à l'aide d'une foule d'inventions saugrenues, un vague intérêt peut se maintenir encore. Mais quand il s'agit de dénouer, c'est la catastrophe et le lecteur devient conscient, au contact de la stupidité de l'auteur, de la sienne propre. [Reproducido en BARONIAN (2002: 126), así como en PLATTEN (2011: 11)]

El texto se presta en sí mismo a un análisis lógico y psicológico revelador: señalemos, en primer lugar, la necesidad que siente el autor de excusarse ante la lectura policiaca y señalarla no sólo como casualidad (*Il m'est arrivé*), sino también excepcional (*quelquefois, bien rarement*). Sin embargo, resulta muy sugerente la elección del adverbio y la locución adverbial yuxtapuesta, así como su orden: *quelquefois* no es en absoluto un sinónimo de *bien*

*rarement*. La impresión final que obtenemos es que el autor lee con cierta asiduidad policiacos, pero tal confesión le avergüenza y se apresura a matizar que, en realidad, apenas los lee, cuando la segunda información contradice flagrantemente la primera.

Pero si algo llama nuestra la atención es que lo que debiera ser la conclusión del párrafo, su juicio valorativo, aparezca de entrada, como premisa no demostrada: ¿qué tipo de valor, a excepción del literario, se esperaba de un texto policiaco? En cualquier caso, el valor literario (sería injusto reprochar a Claudel que no define qué entiende por valor literario en una réplica de esta naturaleza) le es negado al texto: el porqué se explicita dos frases más adelante.

Si el autor ha leído tan pocos libros policiacos, ¿cómo es posible que esté en disposición de afirmar una norma del género con tal seguridad que “le mystère se noue toujours autour d’un cadavre”? La continuación de la frase prolonga el contraste incomprensible: si las invenciones son disparatadas, ¿cómo es posible que un vago interés pueda mantenerse? No deberían los disparates disipar por completo el interés del buen lector, del lector intelectual que busca *une valeur littéraire*? ¿Por qué seguir leyendo, entonces? El texto nos lo aclara, quizás no de modo consciente, con la continuación: *Mais quand il s’agit de dénouer, c’est la catastrophe*. Parece que Claudel ha mantenido un “vago interés” en el desarrollo, pero ha experimentado su peculiar catarsis en forma de decepción en cuanto a la resolución se refiere. De haber querido el poeta francés, podría haber encontrado y expuesto argumentos más que justificados para criticar la falta de estilo, habilidad narrativa, verosimilitud o valor literario desde el comienzo del género policiaco, ¿por qué centrar el estallido de rabia en el desenlace del mismo y no en su totalidad? Es en este punto donde no nos queda más remedio que leer lo que el texto insinúa de forma inconsciente, pero que no afirma: que el autor ha entrado en el juego policiaco, aceptando el desafío (*peut se maintenir encore*), y que lo ha perdido estrepitosamente. Sólo así se comprende que el crítico juzgue el desenlace como una catástrofe: nada en el relato policiaco hace prever que el estilo mejore desde el comienzo hasta la resolución final. Nada en su desarrollo hace prever ninguna súbita lectura simbólica en el desenlace. Nada hace presagiar que la resolución no sea ingeniosa y dificultosa para el lector. El planteamiento de la obra policiaca, lejos de un realismo decimonónico y privilegiando la intriga, es coherente en su totalidad: lo único que el desenlace aporta con respecto al planteamiento y al nudo es información, la respuesta epistemológica. Los procedimientos por los que esta respuesta se obtiene suelen ser perfectamente coherentes y en consonancia con el estilo y estructura del resto de la novela: nada hay en la conclusión que justifique el veredicto de “catástrofe”, una

vez el lector ha admitido que durante el nudo el interés aún puede mantenerse (pese a los disparates).

En definitiva: podríamos comprender perfectamente que el juicio revistiese la siguiente forma: “Ningún valor literario puede hallarse en la novela y desde el comienzo las invenciones disparatadas hacen decaer el interés y prever un final que se mantiene a la altura de la mediocridad literaria”. Paul Claudel, poeta y miembro de la *Académie Française*, sin duda está decepcionado por la aparente falta de pretensiones artísticas del género policiaco; pero no es esto (notémoslo) lo que hace estallar su ira: es la falta de talento para dar respuesta acertada al desafío, es el sentimiento de impotencia intelectual por no haber descifrado el puzzle, por haber sido, en definitiva, vencido por el autor.

En una línea similar, el crítico estadounidense Edmund Wilson escribió tres artículos para la revista cultural *The New Yorker*, entre 1944 y 1945<sup>57</sup>, en los que denuesta el género policiaco. El primero de ellos, titulado “Why do people read detective stories?”, presenta una crítica más inteligente y razonada, pero no libre de cierta incoherencia: Wilson admite haber leído varios policíacos (de Rex Stout, Agatha Christie y Dashiell Hammett) y declara que, desde luego, la señora Christie le ha vencido por completo en cuanto a desvelar al culpable se refiere. También admite su interés por conocer la identidad del mismo y su sorpresa al saberlo. Su crítica, así pues, no toma la dirección del imposible desenlace, sino de la falta de estilo literario y la inevitable existencia de personajes planos, carentes de profundidad psicológica para así poder mantener el misterio en cuanto a su inocencia o culpabilidad:

So I have read also the new Agatha Christie, “Death Comes as the End” (Dodd, Mead), and I confess that I have been had by Mrs. Christie. I did not guess who the murderer was, I was incited to keep on and find out, and when I did finally find out, I was surprised. Yet I did not care for Agatha Christie and I never expect to read another of her books. [... H]er writing is of a mawkishness and banality which seem to me literally impossible to read. You cannot read such a book, you run through it to see the problem worked out; and you cannot become interested in the characters because they never can be allowed an existence of their own even in a flat two dimensions but have always to be contrived so that they can seem either reliable or sinister, depending on which quarter, at the moment, is to be baited for the reader’s suspicion. WILSON (1944)

---

<sup>57</sup> Véase WILSON (1944, 1945a & 1945b)

Sin embargo Wilson critica el policiaco clásico ni más ni menos que por ser lo que debe ser, por seguir los preceptos esenciales que definen el género. Y no podemos dejar de estar de acuerdo con él: de ahí la denominación de policiaco – problema, policiaco – enigma, puzle, etc. Su función apelativa en el sentido de desafío epistemológico es la primordial: cualquier otro rasgo en forma de estilo, simbolismo, etc., no es más que un bonus que añadir a la estructura policiaca de la obra.

No en vano WRIGHT [in HAYCRAFT (1992: 189-193)] declaró desterradas las largas descripciones del género policiaco en sus ya mencionadas “20 reglas” por el mismo motivo que Platón destierra a los poetas de su República [PLATÓN (2003)]. No es que Wright no apreciase las bellas descripciones, como tampoco Platón la poesía, sino que las largas descripciones, un interés amoroso para el investigador o una fina caracterización psicológica de los personajes, inevitablemente añaden información no esencial que desvía la atención del lector y complica la principal función que consiste en desvelar quién es el culpable a partir de los datos presentados. En el mismo sentido, Platón expulsa a los poetas porque sabe que no enuncian la verdad (finalidad última de la República), sino la belleza; la analogía es perfecta: el contenido prima sobre la forma. Sin duda es posible escribir un policiaco saltando estas normas, de hecho, la prohibición de las descripciones superfluas por parte de los editores policiacos estimuló a Chandler a incluirlas en sus relatos; más aún, hoy día los personajes tienden a presentar una mayor profundidad psicológica en el policiaco – enigma. Lo que sucede en ese caso es que el escritor se está apartando de la centralidad del canon y jugando con formas híbridas o experimentando con los límites del relato policiaco clásico.

Así, parece imposible que un relato policiaco interese a alguien si éste no acepta que su forma debe hallarse subordinada a su función porque es en la subordinación donde debe juzgarse un policiaco clásico, y no con el mismo criterio que otro tipo de narraciones. Wilson quiere ver forma (estilo literario) donde el objeto estético ofrece función. La función sin duda le atrae, pero no lo suficiente sin la forma, hasta el punto de declarar que no volverá a leer ningún otro título de Christie. En este caso, empleando una manida metáfora, el único problema de Wilson es que está decepcionado porque quiere que su pera sea una manzana, ya que el gusto de las manzanas le resulta con mucho preferible a las peras. Comparar el relato policiaco con otras formas de narrativa canonizada como “alta literatura” carece de sentido.

No podemos dejar de notar que Wilson finaliza el artículo tratando de hallar una explicación mínimamente lógica para la cuestión estética de “el gusto”: abre su artículo

explicando cómo el género policiaco le ha sido recomendado en numerosas ocasiones y, como le recuerdan, autores de la talla de W. B. Yeats o T. S. Eliot gustan del género y lo han alabado públicamente. La única explicación posible que Wilson conjetura y esboza para ello es la interpretación de la catarsis social a través de la resolución del misterio: en un sistema social en el que todos son igualmente sospechosos, de pronto el detective esclarece el crimen y reina la tranquilidad, vuelve el orden a la sociedad con el culpable identificado y la sospecha despejada. Wilson pone en relación este sentimiento con el mundo en el periodo de entreguerras y la afirmación de que el culpable no es un personaje cualquiera, sino un villano, lo cual entra en contradicción directa con su crítica acerca de la poca profundidad psicológica de los personajes:

Yet the detective story has kept its hold; had even, in the two decades between the great wars, become more popular than ever before; and there is, I believe, a deep reason for this. The world during those years was ridden by an all-pervasive feeling of guilt and by a fear of impending disaster which it seemed hopeless to try to avert because it never seemed conclusively possible to pin down the responsibility. Who had committed the original crime and who was going to commit the next one?—that murder which always, in the novels, occurs at an unexpected moment, when the investigation is well under way, which may happen, as in one of the Nero Wolfe stories, right in the great detective's office. Everybody is suspected in turn, and the streets are full of lurking agents whose allegiances we cannot know. Nobody seems guiltless, nobody seems safe; and then, suddenly, the murderer is spotted, and—relief!—he is not, after all, a person like you or me. He is a villain—known to the trade as George Gruesome—and he has been caught by an infallible Power, the supercilious and omniscient detective, who knows exactly how to fix the guilt. WILSON (1944)

El reto policiaco, el desafío al lector, continuará siendo la dimensión última del género policiaco (por definición: sin reto no hay policiaco – enigma) en torno a la cual se organiza la estructura narrativa y textual del mismo. Fracasar en el reto no debería implicar rechazar el género por inverosímil.

### 3. El desafío y sus reglas: el *fairplay*

Sin la participación activa del lector para (intentar) dar respuesta a la pregunta de quién es el culpable, el género no tiene sentido en su versión tradicional<sup>58</sup>. Esta dimensión define el género: formular hipótesis y adivinar debe ser una posibilidad para el lector – espectador del relato policiaco en sentido estricto<sup>59</sup>. De otro modo, no nos encontramos ante una ficción detectivesca canónica tal y como se entendía en la Edad de Oro del género policiaco, sino ante otra forma de ficción que incluye un proceso de investigación en su trama (*thriller*, *hard boiled*, novela de espías...).

Y es que la pregunta “quién lo hizo” plantea, como ya hemos mencionado, un desafío de carácter epistemológico: el lector debe responder con una pieza de información que obtiene de su lectura del texto. Este desafío, en la ficción policiaca tradicional<sup>60</sup>, está sujeto a una condición de verificación inapelable: hacia el final del texto, el investigador expondrá su propia solución al misterio, que el lector debe aceptar como la correcta.

Ahora bien, desde el momento en que aceptamos el contrato de lectura y sabemos que la solución definitiva al misterio será proporcionada por el investigador al final de la obra, entra en juego una segunda dimensión característica del género policiaco: la condición competitiva. El lector debe, si acepta las convenciones del género policiaco, intentar hallar la solución al misterio antes de que el investigador de la ficción exponga sus conclusiones. Se establece así una competición tácita entre el detective o investigador y el lector<sup>61</sup>. Dicha competición tiene sus reglas y en apariencia es justa: el narrador debe respetar una serie de principios para que el lector tenga al menos las mismas oportunidades que el investigador a la hora de dar respuesta al enigma. En palabras de MARTÍN:

---

<sup>58</sup> Excluimos, como ya hemos mencionado, subgéneros o variantes de la trama policiaca como por ejemplo el *thriller* o el *relato policiaco invertido*, en el cual se presenta al culpable desde el comienzo y cuyo exponente más popular es quizás la vieja serie televisiva *Colombo* (se atribuye a Austin Freeman la invención del relato policiaco invertido con su relato breve *The Singing Bone*, publicado en 1912 [véase SYMONS (1988)]).

<sup>59</sup> Para un análisis del lector y el laberinto desde el punto de vista semiótico y con el Lector Modelo de Eco en la novela policiaca, véase MARTÍN CEREZO (2008: 114-122)

<sup>60</sup> A la cual nos referimos en adelante sin volver a especificar su naturaleza concreta, como “policiaco”.

<sup>61</sup> MANDEL (1984: 16) plantea la división de la competición en dos niveles: entre el criminal y el detective, por una parte, y entre el lector y el autor, por otra. En nuestra opinión, sólo hay una verdadera competición epistemológica entre el lector y el detective: desde el momento en que en el policiaco clásico el detective siempre triunfará, no observamos una competición entre el detective y el criminal, sino un guión fijado, una farsa. Por su parte, el autor puede tender trampas textuales con la voz narradora o mediante otros mecanismos, pero su dominio del misterio se encarna textualmente en la destreza del investigador, verdadero actante contra el que medir el razonamiento deductivo: el autor se nos antoja demasiado “vaporoso” como oponente, si bien es contra su diseño en forma de puzzle contra el que pugna el lector. Al autor pertenece la voluntad de hacer fracasar al lector, pero no entabla una batalla de ingenio propiamente dicha, sino que construye un laberinto textual. Su campo de operaciones pertenece a un orden superior al desafío: digamos que elige el campo y coloca a su peón (el detective) en él. Volveremos a este problema con posterioridad.



El lector no se llama a engaño. La lectura, insistimos, de una novela policiaca es una especie de juego entre el lector y el autor, y un juego con unas reglas fijadas por el propio género a lo largo de su historia. Leo Spitzer afirmó que “leer es haber leído” y su espíritu, su afirmación parece convenir de modo especial a lo policiaco. MARTÍN CEREZO (2008: 24)

### 3.1. El canon del policiaco – enigma: reglas y mandamientos

Estas “reglas” pueden concebirse como una vaporosa nube de sobreentendidos que configuran el horizonte de expectativas del lector. A lo largo de la historia del género se han ido configurando de forma más o menos definida, pero en ciertos momentos de la historia autores y críticos han llegado incluso al límite de poner por escrito decálogos y listas de entradas acerca de las reglas específicas que el autor debe seguir a la hora de escribir una obra policiaca. El escritor de novelas policiacas y sacerdote católico Ronald Knox estableció en 1929 la lista de sus *Diez Mandamientos* (la analogía es demasiado obvia) en las novelas policiacas, que reproducimos a continuación:

1. El criminal debe ser alguien que ha sido mencionado al comienzo de la historia, pero no debe ser alguien a cuyos pensamientos el lector haya tenido acceso.
2. Los agentes sobrenaturales o extraordinarios quedan descartados por definición.
3. Sólo se permite una habitación o pasadizo secreto.
4. No se deben usar venenos desconocidos hasta la fecha, ni con ninguna aplicación que requiera una larga disertación científica al final.
5. Ningún chino misterioso debe aparecer en la historia.
6. El detective no debe recibir la ayuda de algún suceso fortuito ni tener una corazonada inexplicable que finalmente resulta cierta.
7. El propio detective no puede ser el autor del crimen.
8. El detective no puede reparar en ninguna pista que al tiempo no sea mostrada para que el lector la considere.
9. El amigo idiota del detective, el Watson, no debe ocultar ningún pensamiento que le pase por la cabeza; su inteligencia debe estar ligera, pero muy ligeramente por debajo del lector medio.
10. Los hermanos gemelos y los dobles en general no deben aparecer, a menos se nos haya preparado debidamente para ellos.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> KNOX (1929: 1739), también en GREGORIOU (2005: 41). La traducción es nuestra.

La lista está lejos de ser sencilla ni inocente, pues incluye, por ejemplo, múltiples referencias intertextuales, tanto veladas a las trampas narrativas tendidas por Agatha Christie en *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), como explícitas a Conan Doyle, cuyo personaje Watson ya está erigido en arquetipo; también incluye a muchos otros autores contemporáneos de Knox, como Sax Rohmer, autor de las novelas de *Fu Manchú*. Contiene prescripciones sobre la modalidad de la instancia narrativa (1, 8 y 9), sobre los límites temáticos del género (2 y 5), sobre la verosimilitud de la ficción (4), sobre los recursos o efectos narrativos (3, 7 y 10) y sobre la naturaleza del procedimiento investigador (6).

Sin embargo, se trata de una simplificación con respecto al “20 reglas para escribir relatos policíacos”<sup>63</sup> publicado un año antes (septiembre de 1928) por S. S. Van Dine (pseudónimo del escritor Willard Huntington Wright, creador del detective Philo Vance). Las reglas de Van Dine están redactadas con el mismo espíritu que el posterior decálogo e incluyen también admoniciones normativas de carácter estilístico<sup>64</sup>. Podemos afirmar que la totalidad de sus 20 reglas han sido violadas en algún momento u otro con posterioridad a su publicación (el propio Van Dine violó varias de sus propias reglas), en ocasiones de forma brillante: Georges Simenon, por ejemplo, rompe la regla número 18 y Agatha Christie, por su parte, viola la regla número 12 (sólo debe haber un culpable) en uno de sus relatos más famosos, *Asesinato en el Orient Express* (1934) [CHRISTIE (2014a)].

Especial mención merece la vigésima regla:

20. Y (para terminar mi Credo con un número par en su lista) aquí dejo anotados una serie de mecanismos de los que no se servirá ningún escritor de policíaco que se precie de tal. Se han empleado en exceso y ya son conocidos por todos los auténticos amantes del género. Emplearlos equivale a una confesión de ineptitud y falta de originalidad por parte del autor. a) Determinar la identidad del culpable al comparar una colilla abandonada en el lugar del crimen con la marca fumada por un sospechoso. b) La falsa sesión espiritista para asustar al culpable y obligarle a delatarse. c) Huellas dactilares falsificadas. d) La coartada del muñeco de trapo. e) El perro que no ladra y de ese modo revela el hecho de que el asesino le es conocido. f) Atribuir finalmente el crimen a un gemelo o pariente que es igualito al sospechoso, el cual es inocente. g) La jeringuilla con el suero somnífero. h) La comisión del asesinato dentro de una habitación cerrada después de que la policía de hecho haya entrado en la misma. i) El culpable se delata por su empleo de cierta palabra. j) El cifrado o carta en

---

<sup>63</sup> WRIGHT, in HAYCRAFT (1992: 189-193)

<sup>64</sup> “16: A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations. such matters have no vital place in a record of crime and deduction [...]”. (Ibíd.)

clave que es finalmente descifrado por el sabueso. WRIGHT (1992: 189-193). La traducción es nuestra.

Estos recursos narrativos que Van Dine condena de forma implacable se siguen empleando sin rubor alguno en la actualidad (la falsa sesión de espiritismo es habitual en la serie televisiva *El Mentalista*, por ejemplo), mientras que las referencias que se esconden bajo otras condenas son más oscuras para el público actual. El perro que no ladra, por ejemplo, fue empleado por Conan Doyle en el relato breve de Sherlock Holmes *Estrella de Plata*<sup>65</sup>: la efectividad y el éxito del recurso fueron tales (como atestigua su condena en la lista), que siguen dando lugar incluso en la actualidad a títulos de novela como *El curioso incidente del perro a medianoche*<sup>66</sup>.

Como hemos expuesto brevemente con dos ejemplos<sup>67</sup>, esta competición por desvelar al culpable viene determinada por un acuerdo tácito entre el lector y el autor, que bien puede llamarse “pacto de lectura” en un marco general, pero que en los textos policíacos de forma concreta y en el código del género constituye lo que los anglófonos llaman *fairplay*<sup>68</sup>, cuyo análisis reviste suma importancia, como veremos a continuación.

### 3.2. El *fairplay* como definatorio del género policíaco – enigma

El “juego limpio”<sup>69</sup> puede detallarse con prolijas listas de reglas, pero su esencia sería resumible en dos simples directrices:

1. Debe existir una explicación racional final para el crimen, de forma que quedan descartados fantasmas, intervenciones divinas, etc. Los alienígenas o andróides serían una explicación en la medida en el que el relato pudiera racionalizarlo, como en el policíaco de ciencia ficción<sup>70</sup>, por ejemplo.

---

<sup>65</sup> Publicado originalmente en *The Strand Magazine*, diciembre de 1892, esto es, 28 años antes de la interdicción de Van Dine. El extracto en el que se hace referencia al perro es el siguiente:

[Inspector Gregory] –Hay algo más sobre lo que quisiera llamar mi atención?

[Holmes] –El curioso incidente del perro aquella noche.

–El perro no hizo nada aquella noche.

–Ese es precisamente el curioso incidente –comentó Sherlock Holmes. DOYLE (2010: 986).

<sup>66</sup> HADDON (2010). La novela es, en realidad, de aventuras y juega con el policíaco como intertexto. Su título original es “The Curious Incident of the Dog in the Night-Time”.

<sup>67</sup> Podrían buscarse más en otros subgéneros: el éxito de las listas de “mandamientos” es tal que el propio Chandler escribió sus propios 10 mandamientos para escribir una novela policíaca, en respuesta (y como crítica) a la ficción de la novela puzle.

<sup>68</sup> O *Fair Play* y también *fairplay*: “Juego limpio”.

<sup>69</sup> No debe confundirse con una descripción del género, sino que es una característica esencial del mismo.

<sup>70</sup> Tratándose del género negro y ciencia ficción, la referencia clásica y obligada es *Blade Runner* (1982).

2. La cantidad de información a disposición del lector para resolver el crimen debe ser, como mínimo, la misma de la que dispone el detective<sup>71</sup>.

Así, el juego limpio asegura que el lector tenga la posibilidad de resolver el enigma planteado por el relato. El concepto de *fairplay*<sup>72</sup> resulta muy útil en la medida en que no es un horizonte de expectativas que el autor pueda traicionar, sino un contrato vinculante entre el autor y el lector, que parece casi exclusivo en el género policiaco, pues su incumplimiento por parte del autor implicaría un juicio ético (y no estético) por parte del lector, como explicita RZEPKA:

Este concepto de juego limpio es ajeno a casi cualquier otra forma de realismo literario, donde raramente asumimos que el autor no está siendo ético si nos oculta ciertos hechos, nos proporciona informaciones falsas, o está equivocado. Cuando Mr. Krook, el propietario de la papelería en *Casa desolada*, muere misteriosamente por combustión espontánea, los lectores pueden poner pegase acerca de la imposibilidad física, a pesar de que Dickens cita lo que considera pruebas científicas. Sin embargo, no tendría sentido acusar a Dickens de tramposo. Nada se pone en peligro por el modo en que Krook muere, aparte de la suspensión de incredulidad voluntaria para disfrutar de cualquier historia inventada que imite la realidad. [...] Debates sobre el uso del autor de la coincidencia, el descubrimiento accidental o la intuición pueden tener como consecuencia un juicio estético negativo, pero no una acusación de jugar sucio con el lector. RZEPKA (2005: 15). La traducción es nuestra.

A la luz del concepto de *fairplay*, cabe, pues, evaluar si estamos ante una novela realmente policiaca o no: Rodríguez Pequeño lleva a cabo un seguimiento minucioso [véase RODRÍGUEZ PEQUEÑO (1994: 41-102; especialmente 93, 100)] de la información a disposición de Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y la compara con la información suministrada al lector a través de la focalización de Adso(n): si bien el lector en cierto momento juega con cierta desventaja, porque en el siglo XXI el texto de la *Coena Cipriani* (texto que pone a Guillermo sobre la pista del asesino) no le resultará tan familiar como a Guillermo<sup>73</sup> y por tanto no podrá interpretarlo alegóricamente con la misma facilidad, posee a cambio una pieza de información vital de la que Guillermo

---

<sup>71</sup> La regla del “Fair Play” es enunciada así por Dorothy SAYERS (1947: 225), quien fue la presidenta del *Detection Club* (club de escritores de policiaco británicos) de 1949 a 1957.

<sup>72</sup> Véase *Formulas, Rules and Fair Play: The Basis of the Puzzle Element*. RZEPKA (2005: 12-15)

<sup>73</sup> Nada nuevo, por otra parte: el dr. Thorndyke, famoso personaje de Austin Freeman, resuelve a menudo sus casos gracias al conocimiento enciclopédico de las propiedades de los venenos. Agatha Christie se sirve de las propiedades de la estricnina diluida para construir el puzzle en su primera novela, *El misterioso caso de Styles*. Así el lector policiaco, sorprendido en la primera ocasión, irá ampliando su repertorio toxicológico y el autor bordeará cada vez menos la legalidad del *fairplay*. El abuso indudable de este mecanismo condujo a la formulación del cuarto mandamiento de Knox (véase nuestra sección precedente).

ni siquiera es testigo directo: la descripción que Adso lleva a cabo de la lectura de los monjes en el *scriptorium*. El *fairplay* no sólo se respeta, sino que Eco incluso nos concede una pequeña ventaja sobre su investigador.

En el polo opuesto, la escritora Camilla Läckberg nos plantea con su primer libro, *La princesa del hielo*, una novela que se publicita abiertamente como policíaco<sup>74</sup>, pero que viola constante y flagrantemente el *fairplay* del género, por ejemplo cuando la protagonista encuentra por azar (multitud de acontecimientos suceden al azar en esta novela, violando las reglas número 5 de Van Dine y número 6 de Knox) el testamento que vincula a la familia más poderosa del pueblo con la familia de la víctima:

De modo que Erica centró su atención en la papelería. Había en ella varios papeles arrugados, sacó la primera bola de papel y la alisó con esmero. Y leyó, con creciente interés. Más desconcertada de lo que ya estaba, volvió a dejar el papel arrugado en la papelería. Nada de lo relacionado con aquella historia era lo que parecía. LÄCKBERG (2015: 115)

Ningún otro comentario o descripción acerca de la naturaleza del fortuito y providencial papel se nos proporciona hasta la página 231, donde Erica saca conclusiones:

- Digo que Julia es la única heredera de la fortuna de Nelly. Es lo que dice el testamento de Nelly [...]
- No sé si atreverme a preguntar cómo lo has sabido...
- Porque estuve husmeando en la papelería de Nelly cuando me invitó a tomar el té en su casa. [...] Había una copia del testamento en la papelería. (Ibíd.: 231)

En efecto, Camilla Läckberg hace trampas con su público y no juega limpio, desde el momento en que oculta el contenido del papel (que Erica conoce) al lector, imposibilitando así que éste alcance la misma conclusión que la investigadora. Tenemos otro ejemplo de la misma trampa cuando Erica descubre a quién esperaba la víctima la noche del asesinato; Erica usa el botón de rellamada del teléfono de la víctima (procedimiento en el que, por algún misterioso motivo, la policía no ha caído):

Y empezaron a oírse las señales de llamada. Tras siete tonos y cuando ya estaba a punto de colgar, saltó el contestador automático de un móvil. Escuchó el mensaje, pero cortó inmediatamente, antes de que se oyese el pip. Colgó el auricular muy despacio, pálida por la

---

<sup>74</sup> Véase el paratexto de la contraportada: “El primer título de una de las series policíacas de más éxito en Europa de los últimos años con más de quince millones de ejemplares vendidos”. LÄCKBERG (2015)

impresión. Casi podía oír el ruido que las piezas hacían en su cabeza al ir encajando. De repente, supo qué era exactamente lo que faltaba en el dormitorio. (Ibíd.: 192)

Erica cuelga el teléfono, “pálida por la impresión”, porque la voz que acaba de oír (que no escuchar) en el contestador es la de Dan, su viejo amigo y ex-novio en Fjällbacka (el pueblo en el que el crimen tiene lugar). Lo que faltaba en el dormitorio de la víctima es una antología de poemas de Fröding, que Dan tiene la costumbre de regalar a todas sus novias. El lector no tiene la posibilidad de saber ni deducir nada de esto hasta la página 267, cuando Erica habla con Dan:

– Sueles regalar un ejemplar como ése a tus novias?

[...] La última vez que nos vimos te conté que había estado en casa de Álex una noche de la semana pasada. Lo que no te conté fue que alguien entró mientras yo estaba allí. Alguien que subió derecho a recoger algo del dormitorio. Al principio no caía en lo que era, pero cuando comprobé en el teléfono cuál había sido el último número marcado por Álex y vi que era el de tu móvil supe enseguida qué faltaba en la habitación. Y es que yo tengo una antología idéntica en mi casa. (Ibíd.: 192)

El proceso y la mera posibilidad de deducción han sido escamoteados por completo al lector, quien no tiene otra opción más que asistir desde fuera a una deducción con cuyas piezas necesarias él no cuenta. La operación se repite en más ocasiones a lo largo de la novela.

Así pues, tanto *El nombre de la rosa* como *La princesa de hielo* son novelas que comienzan con la exposición de un crimen, cuentan con nuevas iteraciones del hecho criminal en medio de la trama, despliegan un proceso investigador, poseen un investigador (o investigadores) que utiliza(n) el raciocinio para dar con la solución y narran una exposición o revelación final en la que el crimen es resuelto<sup>75</sup>.

En ambas obras encontramos idéntica estructura narrativa<sup>76</sup>: Gāmini SALGÅDO (1969: 17) se sirve de un modelo basado en la adaptación de la estructura de la tragedia de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles y en la estructura de las tragedias de venganza en Séneca, para delinear una estructura paralela en cinco actos en la mayoría de novelas de la Edad de Oro del género policiaco y hasta sus días. Dicho modelo se basa en los siguientes

---

<sup>75</sup> Habría que precisar el modo particular en que Guillermo lo resuelve en *El nombre de la rosa*, puesto que falsas premisas racionales lo conducen a una conclusión cierta, pero el caso es resuelto pese a todo.

<sup>76</sup> A pesar de que la complejidad conceptual de *El nombre de la rosa* es infinitamente mayor. Para un estudio detallado sobre los niveles de hibridación de géneros en la novela de Eco, véase PRADO (1999: 103-117).

actos: exposición de los hechos que merecen la venganza (concibiendo la venganza como la investigación policial, en respuesta al crimen cometido por el criminal); anticipación: el vengador planea su venganza o el detective investiga el crimen; confrontación entre el vengador y la víctima, o en su caso, entre el detective y el criminal; ejecución parcial del plan vengador, que tiene su correspondencia en el género policiaco con el villano que desbarata temporalmente los planes del detective; finalmente compleción del acto de venganza, que en el caso policiaco se traduce por la habilidad del detective para llevar al criminal ante la justicia.

Nos parece muy valiosa la recuperación de las figuras retóricas clásicas que Aristóteles atribuye como propias al final de la tragedia: se trata de la *peripeteia*<sup>77</sup> y de la *anagnórisis*<sup>78</sup>: ambas contribuyen, de acuerdo con el filósofo, a la experimentación de la *catarsis*<sup>79</sup>. El paralelismo de las figuras no puede ser más acertado. La búsqueda de modelos retóricos clásicos para arrojar luz sobre la temática o estructura policiaca no es un procedimiento novedoso ni un camino por explorar<sup>80</sup>, no obstante.

Un modelo más general y simplificado se emplea de forma más común (en especial en las obras con un enfoque histórico-social), el cual divide la obra policiaca en 3 actos o episodios estructurales:

1. Crimen o quebrantamiento del orden social.
2. Investigación por parte de un extraño o extranjero.
3. Resolución del misterio, que implica una vuelta a la situación original y exorcismo del desorden social (catársis).

Este segundo esquema, no exento de problemas de índole ideológica y estructural, sirve para identificar el esqueleto más básico del género policiaco, que a grandes rasgos, tanto *La princesa de Hielo* como *El nombre de la rosa* cumplen:

1. Alexandra Carlgren muere en la pequeña y tranquila comunidad de Fjällbacka, probablemente asesinada / El monje Adelmo da Otranto muere en la pequeña y tranquila abadía (cuyo nombre Adso, convenientemente, nos oculta), probablemente asesinado.

---

<sup>77</sup> Acontecimiento inesperado o sorprendente. En el policiaco la figura se identificaría con la exposición del proceso deductivo, que el autor trata de que sea inesperado para el lector.

<sup>78</sup> Reconocimiento súbito. En el policiaco la figura cuadra a la perfección con la identificación final del criminal.

<sup>79</sup> Véase ARISTÓTELES (2011)

<sup>80</sup> Así, Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS (2000) defiende que la novela policiaca es la que mejor se acomoda a las normas de la retórica clásica. *Inventio, dispositio, elocutio e intellectio* encontrarían todas su paralelismo en la estructura policiaca.

2. La periodista y escritora Erica, que se encuentra de paso por el pueblo de su niñez, toma la decisión de investigar el crimen junto con su antiguo amigo Patrick, policía de la ciudad vecina / Guillermo de Baskerville, franciscano, y su fiel discípulo, Adso de Melk (benedictino pero no perteneciente a la abadía), son los encargados de acudir a la abadía para resolver el crimen.
3. El asesino es desvelado y castigado en ambas novelas. Llama la atención que en ninguna de las dos novelas el orden social es restablecido tras la revelación final<sup>81</sup> (de ahí nuestra reticencia a aceptar el enfoque social como omnipresente en la novela enigma).

Ambas novelas presentan también un *modus operandi* racional en el detective. No obstante, no son la estructura del género policiaco clásico ni la condición racional del detective<sup>82</sup> las que nos permite trazar una línea entre ambas novelas, sino su respeto del juego limpio: a pesar de contar con una estructura narrativa policiaca clásica, la novela de Läckberg no es policiaca en su sentido más estricto, pues no hay desafío al lector. Podemos albergarla en otras categorías próximas como *noir* (y otras no tan próximas como novela rosa) y en ocasiones se roza el *thriller*, pero la novela nunca será policiaca en su sentido primitivo de novela problema o novela puzle. El lector está excluido de la investigación del crimen.

### 3.3. Tipología del juego limpio / juego sucio

Nos interesa detenernos ahora en la distinción narratológica entre el nivel intradiegético (actuación del criminal) y extradiegético (todo lo referente a la instancia narradora, en este caso), porque reviste particular relevancia en relación con la cuestión del *fairplay*. Recordemos cómo hemos resumido más arriba uno de sus mandatos: “la cantidad de información a disposición del lector para resolver el crimen debe ser, como mínimo, la misma de la que dispone el detective”. Pues bien, pese a su aparente simplicidad, el modo en que el detective (personaje intradiegético) y el lector (sujeto extradiegético) reciben su

---

<sup>81</sup> No obstante, Eco, sin duda alguna conocedor a la perfección del género, titula su último capítulo “Donde sobreviene la epirosis y por causa de un exceso de virtud prevalecen las fuerzas del infierno”. El guiño reside en la alusión a la “ekpyrosis” (“conflagración” en griego antiguo), movimiento que, según Heráclito de Éfeso, provocaría la extinción del cosmos y un nuevo renacer, en un movimiento eternamente cíclico. Los filósofos estoicos adoptaron esta teoría con posterioridad.

<sup>82</sup> A pesar de que Eco afirma que, en realidad, *El nombre de la rosa* no es una novela policiaca en su sentido clásico: “No es casual que el libro comience como si fuese una novela policiaca (y siga engañando al lector ingenuo hasta el final, y hasta es posible que el lector ingenuo no se dé cuenta de que se trata de una novela policiaca donde se descubre batante poco y donde el detective es derrotado).” *Apostillas al nombre de la rosa* in ECO (2005: 762-763).



información puede diferir notablemente. En el caso más elemental, un narrador (ya sea homodiegético o heterodiegético) nos proporciona la información aparentemente relevante (ya sea pista o falsa pista), al tiempo que se le presenta al investigador. De la misma manera, la información puede llegar al lector en forma de diálogo con el investigador presente. Siempre y cuando tanto lector como investigador obtengan su información de un suceso intradiegético (diálogo que acontece, descripción de un hecho), el *fairplay* no plantea mayor problema. Si el narrador del relato es el propio investigador, respetar el *fairplay* exige que el investigador narre o describa la información fundamental, al tiempo que oculta sus propias conjeturas<sup>83</sup> con respecto a los hechos que describe. El lector puede sentirse manipulado o fatigado ante la aridez en el campo de las hipótesis que presenta entonces en relato, de ahí la necesidad de la voz dialogante con el detective, que formula sus propias hipótesis: el dr. Watson. Paradójicamente, el ayudante del detective suele ser la herramienta perfecta para confundir al lector ingenuo, pues razona siempre en la dirección equivocada<sup>84</sup> (cuando lo hace).

No obstante, en ciertas ocasiones el *fairplay* no se cumple con la inmediatez indicada (simultáneamente para el investigador y para el lector) ni con la ideal simetría (la misma información para ambos).

En ocasiones, por ejemplo, al lector se le conceden pequeñas ventajas, ya que el narrador pone a su disposición piezas de información que pertenecen a una deducción parcial del investigador y que en puridad podría ocultar respetando incluso el *fairplay* y a costa de convertir el puzzle en muy arduo para el lector.

Podemos ilustrar este fenómeno con el comienzo de la famosa novela *Le mystère de la chambre jaune*. Joseph Rouletabille, el investigador del relato, lee el artículo del periódico *Le Matin* en el que se plantea el misterio de la joven Mathilde Stangerson, agredida en medio de la noche, con una herida en la sien, en una habitación completamente cerrada desde el interior e inaccesible por su única ventana también cerrada, cuando al entrar en la habitación nadie ha encontrado al culpable. La investigación da comienzo y nuestro protagonista tiene la oportunidad de hablar con el juez instructor:

«Il y a une chose, monsieur le juge d'instruction, que je puis vous demander sans commettre d'indiscrétion. Vous avez lu le récit du *Matin*? Il est absurde, n'est-ce pas ?

— Pas le moins du monde, monsieur...

---

<sup>83</sup> Como por ejemplo sucede en uno de los escasos relatos de Holmes en los que no cuenta con Watson, como *La melena del león*. Véase DOYLE (2010: 1529-1545)

<sup>84</sup> Recuérdese el noveno mandamiento de Knox: “[S]u inteligencia [del Watson] debe estar ligera, pero muy ligeramente por debajo del lector medio”.

– Eh quoi ! La “Chambre Jaune” n'a qu'une fenetre grillée “dont les barreaux n'ont pas été descellés, et une porte que l'on défonce...” et l'on n'y trouve pas l'assassin !

– C'est ainsi, monsieur ! C'est ainsi ! ... C'est ainsi que la question se pose ! ... »

Rouletabille ne dit plus rien et partit pour des penses inconnus... Un quart d'heure ainsi s'écoula.

Quant il revint à nous, il dit, s'adressant encore au juge d'instruction:

– Comment était, ce soir-là, la coiffure de Mlle Stangerson ?

– Je ne saisis pas, fit M. de Marquet.

– Ceci est de la dernière importance, répliqua Rouletabille. *Les cheveux en bandeaux, n'est-ce pas? Je suis sûr qu'elle portait ce soir-là, le soir du drame, les cheveux en bandeaux!*

LEROUX (2012: 56)

Estamos ante una encrucijada que Rouletabille resuelve y explicará convenientemente al final de la novela: ninguna agresión se produjo en realidad en la habitación amarilla aquella noche. Tanto el periódico como todos los personajes entrevistados (incluyendo el narrador, Sinclair, que hace el oficio de Watson) presuponen que así ha sido debido a cinco falsos indicios:

1º/ Mathilde Stangerson cerró la puerta de su habitación antes de entrar a dormir.

2º/ Ninguna posible entrada a la habitación ha sido forzada, ningún cerrojo abierto.

3º/ Mathilde Stangerson presenta una herida de impacto en la sien.

4º/ Mathilde Stangerson presenta una marca de asfixia en el cuello.

5º/ Un revolver se ha encontrado bajo la cama de Mathilde Stangerson.

Estos cinco indicios se le suministran al lector al tiempo que al protagonista, ya que están colocados en forma de cita directa textual de las noticias<sup>85</sup> que Rouletabille está leyendo en *Le Matin* [LEROUX (2012: 35-42)]. A partir de estos datos, Rouletabille aplica su procedimiento lógico<sup>86</sup> y formula una hipótesis: no se ha encontrado al agresor de Mathilde Stangerson dentro de la habitación, porque Mathilde Stangerson no ha sido agredida por nadie durante la noche. La primera hipótesis de Rouletabille es que Mathilde ha sido agredida previamente y por ello trató de ocultar su herida en la sien con un peinado.

---

<sup>85</sup> Poe construye con este recurso su segundo relato policiaco, *El misterio de Marie Rogét*. Tradicionalmente es considerado el menos talentoso de sus tres relatos, puesto que constituye poco más que un ejercicio de raciocinio puro sobre un *fait divers*. Discrepamos en el análisis simplista de la construcción. Véase KNIGHT (1980: 52-58)

<sup>86</sup> Abordaremos con más detenimiento la cuestión de la metodología más adelante.

Más tarde se revelará que esta primera hipótesis de Rouletabille acerca del peinado es incorrecta de todos modos (aunque sí es correcta su hipótesis acerca de la ausencia de agresión en la habitación); pero lo relevante para nosotros se refiere al proceso deductivo y sus consecuencias. Es muy posible que el lector no haya obtenido la misma conclusión a partir de los indicios (no ha tenido lugar una agresión dentro de la habitación) y que por tanto siga divagando en torno al asesino oculto en un pasadizo secreto (hipótesis también insinuada en el texto) o algún otro ingenioso mecanismo relativo a las cerraduras o la ventana.

La pregunta de Rouletabille sirve, así, a dos propósitos: en primer lugar intriga al lector, quien, sin acceso directo a su monólogo interior, encontrará totalmente extraño o fuera de lugar el interés de Rouletabille por el peinado de la víctima la noche del suceso. Y ello sirve al segundo propósito que consiste en explicitar una pista relevante: el peinado de la víctima es un dato importante, puesto que Rouletabille intentará basar su deducción en ello. Seguramente es posible que el lector ocasional llegue a la misma conclusión que Rouletabille sin la ayuda de la pista que nos ofrece Rouletabille con su diálogo (al fin y al cabo, Rouletabille ya conjetura en el momento de la pregunta que la agresión no se produjo en el interior del cuarto); no obstante, parece altamente improbable que el lector medio despliegue tal talento deductivo. En aras de una competición real, el *fairplay* no sólo se respeta, sino que se ofrece una ventaja deportiva: se le proporciona acceso directo al segundo escalón, en el que ya se encuentra Rouletabille, aunque el lector no hubiese llegado a él por sí mismo. El *fairplay* es en este caso asimétrico, puesto que la misma cantidad de información no está disponible simultáneamente para lector y detective. Esta competición entre el lector y el investigador nos resultará muy relevante a la hora de comparar los esquemas deductivos con los que funcionan los videojuegos y el relato policiaco.

Nuestro segundo ejemplo sobre el *fairplay* asimétrico concierne la modalidad narrativa y la oposición ya mencionada entre elementos dentro del universo ficcional y externos a él. Sólo es factible cuando el narrador no es el investigador principal, aunque puede seguir siendo homodiegético (Watson), o heterodiegético (narrador en tercera persona omnisciente o no). Ya hemos mencionado un caso: Adso nos describe en *El nombre de la rosa*, en ausencia de Guillermo de Baskerville, el procedimiento gracias al cual se envenenan los monjes en el *scriptorium*:

Precisamente, cerca de mí, Pacifico da Tivoli hojeaba un volumen antiguo, cuyos folios parecían pegados entre sí por efecto de la humedad. Para poder hojearlo debía mojarse con

la lengua el índice y el pulgar, y su saliva iba mermando el vigor de aquellas páginas. ECO (2005: 262)

Esta información es muy relevante para el lector porque le dará la clave acerca de cómo se envenan los monjes que tienen acceso al segundo libro de la Poética de Aristóteles (en torno al cual gira toda la trama de asesinatos en la Abadía). Adso nos la transmite al tercer día de llegar a la abadía. Guillermo ha de deducirla por sí mismo el sexto día, sin la contemplación de otro monje, mientras lee en el *scriptorium*.

El tercer ejemplo de *fairplay* asimétrico resulta más simple: el lector tiene acceso a información exclusiva, fuera del alcance para el investigador, el cual no alcanzará esta información y por tanto operará con teórica desventaja en cuanto a información se refiere. Esto puede deberse a un narrador omnisciente que narra o describe sucesos o información fuera del alcance del investigador, o de manera más común, a un narrador en primera persona que corresponde al criminal, quien proyecta pensamientos en forma de monólogo interior, describe o comunica con cualquier procedimiento información acerca de su conducta, su entorno o sus planes futuros. Este tipo de *fairplay* asimétrico resulta muy poco frecuente en la novela enigma; sin embargo, es cada vez más común en la novela negra actual o el *thriller*, donde el acceso a la psicología del criminal forma una parte relevante de la obra. Podemos citar un ejemplo de la novela *Una investigación filosófica* [KERR (2007)], que combina elementos negros con novela puzle:

Habitualmente llevo a cabo las ejecuciones por la noche, o cuando el horario laboral me deja algún hueco. Previamente, someto a mis víctimas a un breve periodo de vigilancia, durante el cual establezco su identidad y hábitos. Disponer de un vehículo confortable, con radiocasete y microondas, minimiza cualquier contratiempo que pueda ocasionar esta operación. (Ibíd.: 20)

Gracias al monólogo interior del protagonista, el lector tiene acceso a datos que facilitarían enormemente la labor del investigador: en este caso, las rutinas del criminal, su *modus operandi*, sus horarios, su método de desplazamiento, etc.

El foco del interés en este tipo de narraciones no suele ser ya “quién” sino “cómo” y “por qué”, además de un “si” (nos interesa si la detective Jake Jacowicz logrará detener al asesino o no). Notemos que información exclusiva no siempre implica pistas exclusivas y aquí reside la trampa narrativa con la que juegan a menudo este tipo de novelas.

Existe, sin embargo, un método mucho más sutil y perverso de *fairplay* asimétrico en ausencia del investigador: éste se produce cuando gracias a la modalización en la narración, el narrador guía al lector en la dirección equivocada, con la manipulación psicológica que introducen los adjetivos, adverbios o juicios de valor del narrador, a los que el investigador no tiene acceso por ser elementos extradiegéticos. Tenemos un célebre ejemplo en *El Valle del Terror* [DOYLE (2010: 407-537)], novela de Conan Doyle (publicada originalmente en 1915) en la que Watson sospecha constantemente de la viuda del difunto Mr. Douglas y nos hace llegar sus sospechas en forma de adjetivación en su descripción, orientando así la lectura del lector ingenuo, jugando muy sucio, por así decirlo, puesto que Watson no nos refiere el relato con carácter epistolar, sino en forma de memorias, cuando el caso ya ha sido resuelto por Holmes y el propio Watson es consciente de lo infundado de sus sospechas.

El doctor se desliza desde los hechos narrados con neutralidad hacia a la valoración altamente subjetiva que nos ofrece de la señora Douglas. La descripción de la voz narradora, gracias a la focalización interna de Watson, construye una duplicidad moral continua que siembra la duda en el lector: la señora Douglas es presentada a un tiempo como víctima y como sospechosa, a través de los ojos de Watson y su correspondiente modalización del texto. Gracias a una cuidadosamente dispuesta serie de informaciones ambiguas e incluso contradictorias, Watson procede a describir tanto el rostro pálido y contraído de la dama, sus ojos tristes, el duro golpe que ha sufrido [Ibíd.: 441-444], como la serenidad de los modales y la entereza de la señora Douglas (datos que la inculpan a los ojos del doctor).

Sigue en el texto la transcripción literal del diálogo del interrogatorio (Ibíd.: 444-446) a la viuda, el cual nuestro Watson-narrador se cuida mucho, esta vez, de contanimar con nuevas apreciaciones subjetivas: apenas podemos encontrar los *verba dicendi* con algún adverbio (“dijo por fin”) y tres líneas casi en grado cero: “La señora Douglas se lo pensó a conciencia antes de contestar” (Ibíd.: 445), “El rostro de la señora Douglas se iluminó con una rápida sonrisa” (Ibíd.) y “Podría jurar que por un instante, un levisimo amago de sonrisa brilló en los labios de la mujer” (Ibíd.: 446). Las dos primeras frases citadas, en realidad no suponen una manipulación por parte del Watson narrador, sino que se trata de sendas pistas (la señora Douglas se lo piensa porque va a revelar información clave sobre el asesinato; una sonrisa aparece en su rostro porque en su respuesta va a mostrarse orgullosa de haber sido una amante y atenta esposa). El amago de sonrisa reviste un carácter peculiar, puesto que es, al tiempo, una pista falsa y una pista correcta: el gesto que Watson capta

hábilmente se produce en respuesta a la pregunta: “Suponiendo que algún enemigo de sus viejos tiempos [del señor Douglas] le haya seguido la pista y cometido ese crimen, ¿qué motivo tendría para llevarse su anillo de boda?” (Ibíd.: 446). La sonrisa de la señora Douglas cobra todo su significado real una vez resuelto el misterio, pero en este punto del razonamiento de Watson únicamente puede indicar sadismo y mentira por su parte, y así lo deja caer en el texto, sin necesidad de manipulación emocional en el lector.

Es necesario apreciar aquí el juego que establece Doyle con su Watson – voz narradora: el narrador, a pesar de redactar en forma de memorias y tener información total y veraz en el momento de redacción sobre el desenlace del caso, no duda en adoptar la posición del narrador no omnisciente para atribuir de forma directa pensamientos posibles a otro personaje si así lo cree conveniente. El juego de la pista doble se repite: el pensamiento que Watson atribuye a la señora Douglas<sup>87</sup> es probablemente correcto, pero cobra un significado siniestro sin la necesaria coordinación adecuada de otras pistas.

La trampa narrativa es clara: Watson es el narrador. Parece un narrador fiable: nos dejamos llevar por su narración y descripción (Watson no introduce trampas en el diálogo, lo cual sería teóricamente posible) y nos inclinamos a dejar caer con él nuestras sospechas sobre la señora Douglas y Cecil Barker, amigo del difunto.

La trampa de la voz narradora a través de Watson es más perversa aún que la del doctor<sup>88</sup> Sheppard en *El asesinato de Roger Ackroyd*. Donde Sheppard se sirve de elipsis y dobles sentidos, Watson narra íntegramente y sin omitir detalle. Sheppard juega limpio proporcionando información veraz, pero juega sucio en el sentido de que no ofrece toda la información. Watson, a pesar de jugar también con la trampa de la doble hermenéutica (la sonrisa de la viuda, su pensamiento acerca de su declaración), se permite introducir el componente subjetivo: su modalización del discurso con adjetivos especificativos, con locuciones adverbiales, con nexos concesivos o adversativos y con el uso de palabras de fuerte connotación en direcciones equivocadas, como “simulación” o “máscara” y en el contexto equivocado, hacen que su juego sea más visible, pero al tiempo causa un efecto más convincente: una segunda novela de Christie con el doctor Sheppard de narrador nos pondría sobre aviso inmediatamente sobre todo pasaje en forma de elipsis, ante todo posible doble sentido. Sin embargo, nuevas narraciones de Watson no nos previenen igualmente contra su modalización del discurso, porque su naturaleza perversa no se revela explícitamente (como sí se hace, por contra, en el caso del doctor Sheppard): Watson es el

---

<sup>87</sup> “La mujer se puso en pie, y de nuevo percibí aquella mirada rápida e inquisitiva con la que nos había examinado al entrar: «¿Qué impresión les ha causado mi declaración?». Era como si lo estuviera preguntando en voz alta”. (Ibíd.: 444)

<sup>88</sup> La profesión del narrado no es, desde luego, una casualidad.

fiel compañero de Holmes y por el efecto halo<sup>89</sup> tendemos a no prevenirnos contra la información que nos transmite con su narración, a pesar de que la resolución final de Holmes pruebe una y otra vez que la percepción de Watson tiende a estar envenenada.

En definitiva, Watson nos proporciona no sólo los hechos: también su adjetivación gratuita, su focalización interna y subjetiva, su modalización del discurso, sus conclusiones precipitadas. Puede que Watson no sea un brillante ayudante como actante (como ayudante de Holmes en la aventura), pero se revela, no obstante, como un espléndido ayudante de la estrategia textual: Watson nos induce una y otra vez al fracaso interpretativo si no estamos prevenidos contra su modalización. Aquí nos sirve de perfecto ejemplo para construir un *fairplay* asimétrico y tramposo a un tiempo, puesto que tener acceso a los prejuicios de Watson no nos proporciona una ventaja con respecto a Holmes.

Llegados a este punto y hecha la inevitable la mención a Agatha Christie, maestra de la focalización tramposa y de los efectos de la instancia narrativa en el texto policiaco, podemos citar, en la línea de nuestro último punto pero en forma de contraste, la incredulidad constante (e impertinente) del capitán Hastings, narrador de su primera novela [*El misterioso caso de Styles*, CHRISTIE (1997a)], frente a los procedimientos, preguntas o conjeturas selectas que Poirot aventura en su presencia. La diferencia fundamental con el caso de Watson es que Hastings es claramente paródico en su estulticia y presuntuosidad, casi esperpéntico: sus comentarios únicamente sirven de contrapunto cómico para ensalzar la agudeza de Poirot. El lector no se deja llevar por sus comentarios llenos de compasión y condescendencia hacia el “pobre” Poirot<sup>90</sup>, ya que la confianza del lector en el buen juicio de capitán Hastings es dinamitada una y otra vez, desde el comienzo y a lo largo del relato; tanto por el propio proceso narrativo, como por las convenciones del género y el horizonte de expectativas<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Efecto psicológico según el cual tendemos a atribuir percibir cualidades positivas en un persona de la cual hemos percibido cualidades positivas en el pasado, o negativas en el caso contrario: el efecto halo se basa en la ilusión de una sucesión homogénea en la percepción.

<sup>90</sup> “I stared at him. Surely the war had affected the little man’s brain”, “I marveled at Poirot’s calm. His self-control was astonishing. I awaited his next question with impatience, but it disappointed me”, “After all, though he was old, Poirot had been a great man in his day”, “On one point, Poirot seemed to have a curious obsession”, “As for me, I was literally dumb with astonishment. I could only conclude that Poirot was mad”, “I even forgave Poirot for his absurd secrecy”. CHRISTIE (1997a: 26, 38, 42, 63, 74, 99)

<sup>91</sup> Los ejemplos de la condescendencia de Hastings distan de agotarse con la pequeña lista que hemos suministrado: su recurso más común es el de sospechar que Poirot se ha vuelto loco o demasiado viejo. Y sin embargo, deducciones parciales de Poirot a lo largo del relato, y el hecho que sea el protagonista, junto con el abuso de la condescendencia de Hastings, ponen al lector inmediatamente sobre la pista de que es el narrador quien es un poco corto de miras, en lugar de Poirot. Un proceso similar, aunque más exagerado, describe M<sup>a</sup> Luisa Guerrero a propósito de la narrativa policiaca experimental de Jean-Philippe Toussaint en *La Reticence*. [TOUSSAINT (1991)] GUERRERO (1999)

Ya hemos tocado en nuestro anterior punto la novela de inevitable mención cuando hablamos de *fairplay* y Agatha Christie: *El asesinato de Roger Ackroyd*. En ella, el narrador (el doctor Sheppard) nos transmite en todo momento información fidedigna acerca de los hechos que acontecen en la novela y poseemos la misma cantidad de información veraz que Poirot, quien investiga el caso. Sin embargo, al final de la novela, Poirot descubre al asesino de Roger Ackroyd, el cual no es otro que el propio doctor Sheppard. En efecto, si bien la descripción y narración son veraces, el doctor se vale de un recurso a la elipsis narrativa para evitar narrar el momento en que él mismo asesina a Ackroyd. La revelación final, como ya hemos comentado, obliga a una relectura de la obra para confirmar el *fairplay*, y es entonces cuando encontramos el juego (del que tanto gustaba Christie) de elipsis y presupuestos del lenguaje con los que el doctor cubre su rastro en la narración, conduciendo al lector ingenuo (pero no a Poirot, ajeno a la modalización de la narración hasta el penúltimo capítulo) en la dirección equivocada:

Me siento orgulloso de mis dotes de escritor. En efecto, ¿qué puede ser más claro que las frases siguientes?:

*Habían entrado el correo a las nueve menos veinte. A las nueve menos diez le dejé con la carta todavía por leer. Vacilé con la mano en el picaporte, mirando atrás y preguntándome si olvidaba algo.*

Toda la verdad, lo ven. Pero supongan que pusiera una línea de puntos después de la primera frase. ¿Se habría preguntado alguien qué ocurrió en aquellos diez minutos?

[...] Debo confesar que me sobresalté al encontrar a Parker al otro lado de la puerta. He apuntado fielmente este detalle.

Más tarde, cuando se descubrió el crimen y envié a Parker a telefonar a la policía, qué frases tan acertadas: «Hice lo poco que era preciso hacer». Poca cosa: meter el dictáfono en mi maletín y alinear el sillón contra la pared. CHRISTIE (1997b: 223)

Todo el mecanismo de ocultación del culpable en la novela se basa, efectivamente, en dos recursos: en la elipsis narrativa del doctor, la cual, para ser justos, se limita al clímax del asesinato, al contenido de cierta llamada telefónica y sus pensamientos acerca del mismo, y sobre todo, en la posible pero nada previsible doble interpretación de las frases de Sheppard, de las cuales él mismo nos proporciona un ejemplo: “Hice lo poco que era preciso hacer” (Ibíd.). El lector asume que, en su condición de médico, esto se refiere a tomar el pulso a Ackroyd y certificar su muerte. Sin embargo, desde la perspectiva del culpable doctor, lo que era preciso consiste, por supuesto, en borrar las huellas que lo incriminan, con una coartada artificial.



Ya hemos mencionado anteriormente el gusto del género policiaco por la meta-ficción. Señalemos que el propio procedimiento del *fairplay* no escapa a esta tendencia: he aquí un interesante fragmento de cierto diálogo que mantienen Poirot y Hastings pasada la mitad del relato en *The Mysterious Affair at Styles*:

[Hastings] “Enlighten me, will you?” [...]

[Poirot] “No, my friend” [...]

“Well, I think it is very unfair to keep back facts from me”.

“I am not keeping back facts. Every fact that I know is in your possession. You can draw your own deductions from them. This time it is a question of ideas.”

“Still, it would be interesting to know.”

Poirot looked at me very earnestly, and again shook his head.

“You see,” he said sadly, “*you* have no instincts.”

“It was intelligence you were requiring just now,” I pointed out.

“The two often go together,” said Poirot enigmatically. CHRISTIE (1997a: 95)

Estamos ahora en situación de comprender mejor los furiosos ataques de Paul Claudel y Edmund Wilson. Poirot, rompiendo la cuarta pared de forma indirecta a través de Hastings, desafía al lector diciéndole que juega en igualdad de condiciones: si no logra desentrañar el enigma, se debe a la falta de inteligencia y de instintos, no de datos.

En un tono claramente más paródico pero igualmente meta-narrativo, Watson se dirige a Holmes en la película de Guy Ritchie<sup>92</sup> para reprocharle su papel como testigo de un *fairplay* que, a pesar de mostrar datos sobre la mesa, oculta sistemáticamente las conclusiones a las que Holmes va llegando o los planes que va trazando:

[Watson]– He estado repasando mis notas sobre nuestras hazañas de los últimos... siete meses. ¿Le gustaría conocer mi conclusión?

[Holmes] – Pues...

– ¡Estoy psicológicamente desequilibrado!

– ¿Y eso?

– ¡¿Por qué, si no, iba a verme continuamente en situaciones en las que, deliberadamente, me oculta los planes que tiene?! ¿¿Por qué si no??

– Nunca antes se había quejado de mis métodos...<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Curiosamente, ni *Sherlock Holmes* (2009) ni su secuela *Sherlock Holmes: Juego de sombras* (2011) son en realidad un *Whodunit*, sino más bien un thriller: no se trata de averiguar quién comete el crimen, sino más bien *cómo*, para poder frustrar los planes del villano.

<sup>93</sup> RITCHIE (2009). Minuto 55 aprox.

La conversación continúa en el mismo tono humorístico, acerca del miserable papel de Watson, eterno testigo pasivo y sufrido de la aventura, *touriste de la quête*<sup>94</sup>.

### 3.3.1. Resumen tipológico

Presentamos aquí, para finalizar y en forma de resumen, una tipología de la posibilidades en cuanto a la inmediatez y modalización de la información del relato policiaco:

1. El detective recibe más cantidad de información, cierta y relevante, que el lector. *No existe fairplay* y probablemente no estemos ante un relato policiaco si esta información es vital para la resolución del puzle, o el autor hace trampas con el narrador en un punto concreto del relato en repetidas ocasiones.
2. El detective y el lector reciben la misma cantidad de información (pistas falsas o ciertas) a un tiempo. *Fairplay clásico: simétrico y simultáneo*.
3. El detective deduce un paso del problema y ofrece pequeñas pistas al lector sobre dónde se sitúa en el siguiente paso del proceso deductivo. *Fairplay diferido, asimétrico y ventajoso* para el lector.
4. El lector recibe más información (relevante y cierta) o la recibe antes que el detective, gracias a la descripción o reflexión del narrador. *Fairplay asimétrico y ventajoso* para el lector.
5. El lector recibe más información (falsa o equívoca) que el detective gracias a la descripción, reflexión o modalización del narrador. *Desventaja asimétrica sin presencia de fairplay* para el lector.

Notemos que estas categorías no son mutuamente excluyentes: a menudo una sola novela policiaca puede jugar con *fairplay* la mayor parte del tiempo pero incurrir en alguna pequeña licencia de información incompleta en una breve deducción del investigador. No creemos que pueda existir un punto matemático a partir del cual la novela ya no se considere policiaca; normalmente esta consideración está ligada a la impresión subjetiva del lector de haber sido sometido a un puzle verosímil, con *fairplay* o no.

---

<sup>94</sup> Expresión con la que se describe a menudo el papel de Gauvain en los relatos artúricos de Chrétien de Troyes: eterno asistente, condenado a contemplar las hazañas del protagonista.

El *fairplay* como estrategia textual carece de sentido si asumimos un lector no interesado en aceptar el desafío en su forma competitiva: si el interés del lector radicase en disfrutar con el proceso deductivo, sin interés por hallar la solución por sus propios medios, ¿por qué no leer en su lugar un relato policiaco invertido, que responde exactamente a esa expectativa? El lector modelo del texto policiaco acepta el reto epistemológico: las reglas del texto, su disposición, están configuradas para permitirle jugar.

Terminamos esta sección anunciando que será esencial tener en cuenta la naturaleza y complejidad de la tipología del *fairplay* en vistas a la posterior comparación con el medio digital del videojuego.

#### 4. La deducción – la pista

Una vez expuesta la cuestión del desafío o competición, así como sus reglas implícitas y la posible violación de las mismas, podemos pasar a enumerar los tres posibles resultados de la competición:

1. El lector resuelve el puzle y confirma su hipótesis con la resolución final del detective.
2. El lector no acierta con la resolución del puzle y emite una hipótesis que se revela como errónea finalmente.
3. El lector no emite ninguna hipótesis porque rechaza entrar en la competición que se propone desde el primer momento, pero no porque no haya logrado concebir una a pesar de su intento.

El objetivo del lector, como parece obvio, es acertar con su hipótesis. Por el contrario, el objetivo del autor consiste en despistar al lector lo suficiente para que el misterio no sea fácilmente resoluble, de forma que equivocarse sea un resultado no sólo posible sino probable y deseable por el primero: en caso contrario no existiría un desafío real y, por tanto, tampoco habría policiaco pues traicionaríamos el *fairplay* por el polo opuesto al de Camilla Läckberg: la información disponible o la facilidad del puzle sería excesiva y no constituiría un reto para el lector.

El tercer punto (el lector decide no jugar) constituye un caso especial y puede hallar su explicación en dos posibilidades:

- a) La trama es excesivamente compleja y el lector se siente sobrepasado; no puede seguir ningún hilo coherente para formular ninguna hipótesis.

- b) El lector no se ha involucrado emocionalmente en el desafío planteado y por tanto es indiferente a su resolución<sup>95</sup>; en este caso no se trata, obviamente, del lector modelo que el texto requiere.

En el caso de que el lector acepte, pues, el desafío planteado por el relato policiaco, se enfrenta a un puzzle cognitivo que podemos representar metafóricamente con el siguiente laberinto:

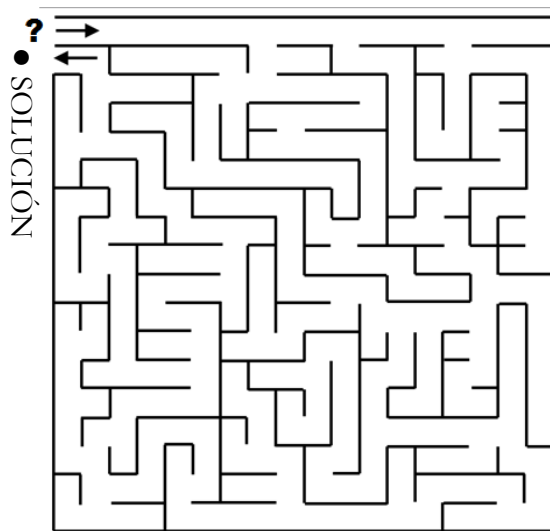


Figura 1.1.

En relación con su concepto de literatura ergódica, ya Espen AARSETH (1997: 8) señala la importancia de diferenciar entre laberinto con un único recorrido (unicursal) y con varios (multicursal). Llama asimismo la atención sobre el peligro de confundir el laberinto como metáfora con la estructura realmente laberíntica (en su sentido post-renacentista) multicursal del texto.

La diferencia respecto al análisis que nos ocupa es que nuestro laberinto, como ya señalamos, no es únicamente de carácter hermenéutico, sino también heurístico. En este sentido pierde gran parte de su valor metafórico para ganar el valor de un mapa conceptual de posibles recorridos (múltiples e infructuosos, sólo uno fructuoso). Adelantamos que, en cualquier caso, el laberinto heurístico es una ilusión textual intradiegetica.

Cada encrucijada o desvío en el camino simboliza una posibilidad interpretativa que el texto propone al lector, con su posible acierto (camino hacia la solución) o error (callejón

<sup>95</sup> Véase las ya citadas declaraciones de Paul CLAUDEL en *Le Figaro* (1941) ref. en PLATTEN (2011: 11), y Edmund WILSON “Why do people read detective stories”, in *New Yorker* (1944), disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/1944/10/14/why-do-people-read-detective-stories>> (fecha última consulta: 13/06/2015).

sin salida). El juego propuesto al lector consiste en (con las reglas del juego limpio disponibles) emular el proceso mental del detective para hallar la solución, acertando en cada posibilidad interpretativa o encrucijada para llegar a la única solución correcta posible:

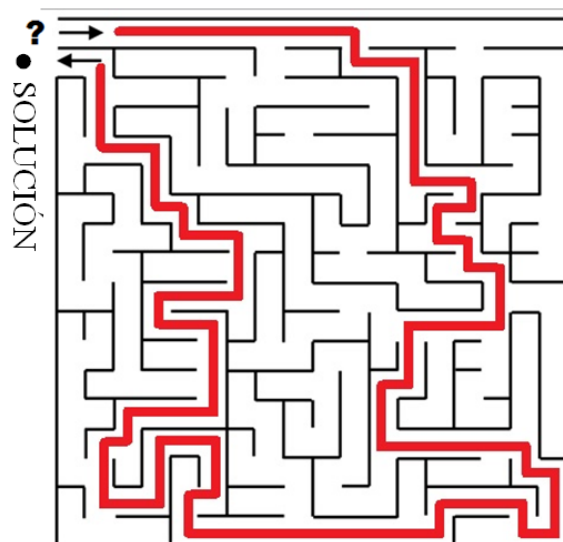


Figura 1.2.

#### 4.1. Pistas y “red herrings” (pistas falsas)

Como ya hemos señalado, al final del relato el detective explicitará sus procesos deductivos para darle en retrospectiva al recorrido esta apariencia:

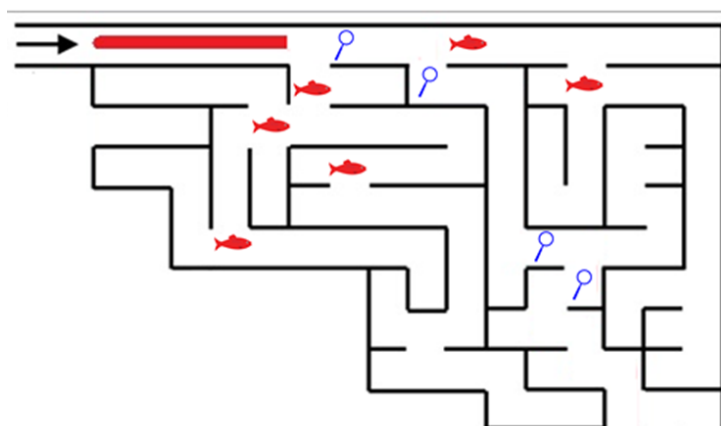


Figura 1.3.

La lupa azul representa un indicio en el universo diegético que el detective ha recogido e interpretado correctamente. Un indicio que no tiene por qué ser de orden físico

y sólido, sino que puede también tratarse de una frase o una mirada, etc. Los peces rojos<sup>96</sup> representan indicios no fructíferos que el criminal (o el narrador) dejan a disposición del lector (y del investigador) para llevarlo en direcciones equivocadas, señalando a un sospechoso no culpable, un falso *modus operandi*, etc. y evitar así que el puzle se resuelva.

No debemos caer en la tentación de tomar el esquema abstracto por una simplificación: tanto las pistas correctas como las pistas falsas no tienen por qué equivaler, como hemos dicho más arriba, a objetos físicos del universo diegético.

Por ejemplo, en la novela *Du bois pour les cercueils* [RAGON (2010)], el comisario Gradenne y el teniente Bruchet (verdadero protagonista de la investigación) visitan la pequeña localidad de Berthonex para investigar un suceso que ha tenido lugar en una fábrica de madera de la campiña francesa. El director de la fábrica, Bernard Verdoux, ha sido hallado con la cabeza y las manos aplastadas en una máquina prensadora.

En este esquema simple, el hecho de que la víctima vista la ropa de Verdoux constituye la pista falsa colocada por el asesino para confundir al detective y colocada por el narrador para confundir al lector. Bruchet deducirá finalmente que la víctima ha sido desfigurada de un modo tan brutal para ocultar la verdad, que no se trata de Verdoux y que el propio Verdoux ha sido el asesino. Sin rostro y sin huellas dactilares, la identificación forense parece imposible<sup>97</sup> y éste era el objetivo del criminal<sup>98</sup>. Volveremos a este episodio en las conclusiones de nuestro trabajo.

El papel fundamental de los indicios para la creación del género policiaco como tal y su futuro canon ha sido percibido con excepcional claridad por Franco Moretti en *Signs Taken for Wonders* [MORETTI (1988)], en su artículo “The Slaughterhouse of Literature” [MORETTI (2000)] y retomado en *La literatura vista desde lejos* [MORETTI (2007: 100-108)]. Antes de entrar en detalle en su análisis de pistas, es necesario observar que Moretti cita entre sus fuentes sobre la importancia y significación de las pistas el artículo “Morelli, Freud & Sherlock Holmes: Clues and Scientific method” [GINZBURG (1980)], el libro *El signo de los Tres* [ECO & SEBEOK (1989)], o el capítulo de libro “Sherlock Holmes and the

---

<sup>96</sup> *Red herring* (literalmente, “arenque rojo”) significa en inglés “pista falsa”.

<sup>97</sup> Raymond Chandler se burló con sorna de estas convenciones novelescas de la novela puzle en *El simple arte de matar*: “Hay otro [ejemplo] de Dorothy Sayers en la que un hombre es asesinado de noche, solo en su casa, gracias a un contrapeso que se libera con un mecanismo que funciona porque el hombre siempre enciende la radio en el momento preciso, siempre se queda de pie en una posición determinada, y siempre se inclina hacia adelante lo justo. Un par de centímetros hacia un lado o el otro, y los espectadores se llevarían un chasco. Esto es lo que se conoce vulgarmente como “que te venga Dios a ver”; para un asesino que necesita tanta ayuda de la divina Providencia, definitivamente esto de matar no es lo suyo”. CHANDLER(1996: 58. La traducción es nuestra)

<sup>98</sup> Véase la exposición y revelación en RAGON (2010: 349)

Mystery Story” en *Poetics of prose* [SHKLOVSKY (1991: 101-116)]. Al análisis de estas fuentes nos dedicamos a continuación.

#### 4.2. El método “deductivo” de Holmes en la historia: con Morelli y Freud

En “Morelli, Freud & Sherlock Holmes: Clues and Scientific method”, Carlo GINZBURG (1980) lanza la idea de que la investigación es tan antigua como la humanidad misma, ya que el primer detective de la historia debió de haber sido un cazador que, a partir de una pista (huella), formula una hipótesis (el animal ha pasado por ese lugar en cierto momento, en cierta dirección, etc.). Ginzburg alude al clásico cuento oriental del camello perdido y los tres hermanos<sup>99</sup> y continúa en la línea semiótica, añadiendo a los adivinos como intérpretes de pistas al grupo de los detectives. Ginzburg sigue la pista a lo que llama “método conjetural” y pasa por Galileo para llegar al siglo XX, pero nos interesa volver a la relación entre los nombres que dan título a su artículo. Al comienzo del mismo, el autor traza una triple analogía entre los métodos del historiador del arte Giovanni Morelli (quien fue capaz de atribuir la autoría de varios cuadros de pintores como Botticelli o Giorgione gracias al análisis de detalles en su pintura como la forma y lóbulos de las orejas o la posición y forma de las manos), el psicoanalista Sigmund Freud (intérprete por excelencia) y el detective de ficción Sherlock Holmes.

En efecto, los tres parecen basar su método en la sintomatología: el estudio de pequeñas evidencias que pasan inadvertidas para el ojo inexperto, pero que revelan una verdad general inaccesible de otro modo. El nexo es claro: Morelli tenía estudios de medicina, Freud era un doctor y, por su parte, Conan Doyle había ejercido brevemente como médico antes de escribir. Sabemos que Morelli y Freud llegaron a conocerse personalmente al menos en una ocasión, pero ¿qué hay de Holmes? El autor salta a sabiendas en su comparación de dos personas reales con métodos reales a un personaje ficticio, perfectamente consciente de esta brecha ontológica. Doyle aparece como sustituto conveniente de su personaje<sup>100</sup> cuando se trata de encontrar la analogía acerca de la formación médica. El ejemplo de análisis de Holmes que el texto nos proporciona para establecer la comparación con Morelli es el siguiente pasaje de *La caja de cartón* [DOYLE (2010: 893-910)], un caso en el que a una mujer mayor le han llegado por correo en una caja dos orejas seccionadas :

---

<sup>99</sup> Recuperado por Voltaire para su cuento *Zadig* y a su vez por Umberto Eco para *El nombre de la rosa*, para caracterizar la inteligencia y sagacidad deductiva del personaje principal en su presentación.

<sup>100</sup> En una deliciosa metáfora, pues Doyle llegó a aborrecer a su personaje, eclipsado por su éxito, hasta planear y escribir la muerte de su famoso detective en el relato “El problema final”. No faltan psicoanálisis del fenómeno, interpretando en él cómo Doyle “mata al padre” (o al hijo, dependiendo de la versión).

[Holmes] was staring with singular intentness at the lady's profile. Surprise and satisfaction were both for an instant to be read upon his eager face, though when she glanced round to find out the cause of his silence he had become as demure as ever. I [Watson] stared hard myself at her flat grizzled hair, her trim cap, her little gilt ear-rings, her placid features, but I could see nothing which would account for my companion's evident excitement.

Later on Holmes explains to Watson (and to the reader) the lightning course of his thoughts: As a medical man, you are aware, Watson, that there is no part of the human body which varies so much as the human ear. Each ear is as a rule quite distinctive, and differs from all other ones. In last year's Anthropological Journal you will find two short monographs from my pen upon the subject. I had, therefore, examined the ears in the box with the eyes of an expert, and had carefully noted their anatomical peculiarities. Imagine my surprise then, when, on looking at Miss Cushing, I perceived that her ear corresponded exactly with the female ear which I had just inspected. The matter was entirely beyond coincidence. There was the same Clues and Scientific Method shortening of the pinna, the same broad curve of the upper lobe, the same convolution of the inner cartilage. In all essentials it was the same ear. Of course, I at once saw the enormous importance of the observation. It was evident that the victim was a blood relation, and probably a very close one... GINZBURG (1980: 8-9)

Sin duda, el método de Holmes aquí es deductivo. Y sin duda se basa aquí en la evidencia de las pequeñas señales empíricas para establecer un diagnóstico general. Ahora bien, existe una diferencia fundamental en cuanto al método de Morelli (incluso el de Freud) y el de Holmes: en tanto que enunciador de proposiciones referidas al mundo real, Morelli está sujeto a la condición de falsabilidad y puede estar equivocado en sus hipótesis. Holmes, por el contrario, acertará invariablemente al final del caso: su método tiene la apariencia de científico, pero está “trucado” por el autor, no es un verdadero razonamiento científico sino un juego de manos de Doyle, quien dispone el síntoma y establece la conclusión general a la que Holmes debe llegar para resolver el caso. Desde nuestro punto de vista literario, es necesario examinar el proceso deductivo de Holmes como lo que es: una técnica literaria, una ficción inspirada en procedimientos reales<sup>101</sup>. En este mismo ejemplo, lo realmente interesante es cómo el proceso deductivo cambia completamente dependiendo de la perspectiva desde la cual lo enfoquemos:

---

<sup>101</sup> El propio Holmes está basado en un profesor de medicina escocés al que Doyle conoció mientras estudiaba la carrera, el dr. Bell. Resulta inevitable la alusión a la famosa serie de televisión en la que el investigador principal es un médico: *House* (2004-2012).



- a) Desde el punto de vista de Holmes es sencillo: las coincidencias exactas de dos orejas revelan un parentesco clave para resolver el caso.
- b) Desde el punto de vista de Watson es complicado, puesto que ha observado los síntomas en Holmes, pero no acierta al encontrar la causa primera de esos síntomas, así que su lectura resulta sesgada por sus límites de observación.
- c) Desde el punto de vista narrativo nos interesa que Watson-narrador juega ligeramente sucio, su *fairplay* es más que dudoso: en ningún momento previo del relato se nos describe la oreja de *Miss Cushing*, con lo cual el lector juega con desventaja con respecto a Holmes, quien posee información extra no descrita por el narrador. Ahora bien, desde luego que existe un indicio en el cual Ginzburg no repara o no señala porque su enfoque no es literario, sino que le interesa la semiótica y lo que la semiótica ha implicado en la historia de la ciencia: Watson nos describe el efecto inequívoco que algo provoca en Holmes, algo que Holmes está observando en este preciso instante: esta reacción debería poner inmediatamente sobre aviso al lector de que Holmes acaba de recibir información clave para permitirle llegar a una conclusión en ese punto<sup>102</sup>.

El ejemplo nos resultará muy conveniente cuando regresemos al método de Moretti para clasificar los indicios, por varios motivos:

- 1) Los indicios en el relato cambian completamente desde la perspectiva intra-diegética y desde la perspectiva extra-diegética: para Holmes el indicio es la forma de la oreja de Miss Cushing. Para Watson no existe ningún indicio que le permite formular ninguna conclusión relevante. No obstante, Watson transmite información relevante. Para el lector, el indicio es el no-indicio de Watson: la reacción aparentemente inexplicable de Holmes le transmite información muy relevante y está en condiciones de deducir gracias a lo que acaba de observar.
- 2) El grado de *fairplay* es debatible y manifiesta la condición no-binaria y relativa del *fairplay*: aunque Holmes posee sin duda información más precisa, que únicamente hará pública en la resolución final, el lector no es abandonado a ciegas a su suerte. Watson señala muy claramente que Holmes “hizo una pausa y me sorprendió ver que estaba mirando con suma atención el perfil de la dama” [DOYLE (2010: 900)]. Es decir, se nos exige un pequeño esfuerzo extra con respecto a Holmes: sabemos

---

<sup>102</sup> Nosotros llamaremos a esta figura “provocación”. Ya hemos aludido a la misma a propósito del *fairplay* en *Le mystère de la chambre jaune*, más adelante estudiaremos con más detalle el fenómeno.

que el interés de Holmes ha sido despertado singularmente por algo en el rostro de la dama. Más aún, sabemos que ese algo debe encontrarse en el perfil (apuntando con más claridad que la palabra “rostro” a la oreja, visible completamente cuando el rostro es percibido desde uno de sus lados). Por supuesto Watson-narrador no nos indica burda y torpemente que miss Cushing lleve el pelo recogido o en moño y que Holmes puede contemplar su oreja, pero la información se encuentra ahí para el lector atento.

- 3) El texto continúa con información vital que Ginzburg no cita porque el análisis desde el punto de vista del lector le resulta indiferente:

Holmes estaba otra vez tan serio como de costumbre. Yo, por mi parte, me quedé mirando fijamente su pelo aplastado y canoso, su impecable gorrito, sus pequeños pendientes dorados, sus facciones apacibles..., pero no pude advertir nada que justificara la evidente excitación de mi amigo. (Ibíd.)

La información que el Watson-narrador suministra al lector se traduce aparentemente en forma de no-información, pero ya deberíamos saber que tal cosa no existe: Watson nos refiere una lista de los posibles rasgos u objetos que Holmes ha podido contemplar en la señorita Cushing, como el pelo aplastado y canoso (falsa pista), impecable gorrito (primera pista relevante), pendientes dorados (pista clave), facciones apacibles (falsa pista). Doyle sabe escoger muy bien el lugar para colocar las pistas relevantes y no las sitúa en la primera ni la última posición, donde llaman más la atención del lector que las intermedias, debido a la naturaleza del cerebro humano<sup>103</sup>. La información que nos ayudará a situarnos al nivel de Holmes está en la segunda y tercera posición de la descripción: la señorita Cushing lleva un gorro (el cual le deja el pelo aplastado, no suelto) y, en conjunción con lo anterior, lo realmente importante: *su oreja* es completamente visible. Watson-narrador nos transmite esta información con una sutil trampa, sirviéndose de la metonimia: al describir la parte (pequeño pendiente dorado), se ahorra llamar nuestra atención sobre el todo (la oreja visible al completo). Watson, por esta vez, está prestando demasiada atención al detalle: donde Holmes ve la forma global de la oreja, Watson se fija de forma inútil en algo más nimio, como es el tamaño y color del pendiente. Ahora comprenderemos lo fútil de intentar comparar “el análisis del detalle” en el método holmesiano. Holmes sólo es un águila, un lince del detalle, cuando conviene a la narración y en este caso no lo es, al contrario que Watson, porque el pendiente no tiene el más mínimo interés: que Holmes

---

<sup>103</sup> Son los sesgos cognitivos conocidos como “efecto de primacía” y “efecto de último evento”.

comprenda esto en cuestión de los breves instantes que le toma mirar a miss Cushing a hurtadillas en medio de su réplica, es de una inverosimilitud que el lector sólo puede explicarse gracias al pacto de lectura, el cual incluye, por supuesto, las cualidades sobrehumanas de Holmes. En definitiva, Watson-actante se muestra perdido, pero hábilmente Watson-narrador nos proporciona un camino alternativo al *fairplay* inmediato y simultáneo: la ilusión de que podríamos llegar a la misma conclusión de Holmes a través de su mirada. Después de todo, sabemos que Holmes se muestra sorprendido y satisfecho, sabemos que Holmes ha mirado con mucha atención el perfil de miss Cushing, sabemos que en el perfil de miss Cushing se muestra visible su oreja y sabemos, sobre todo, que el caso versa sobre dos misteriosas orejas cortadas en una caja de cartón. La información, sin duda, es la indispensable para no poder acusar por completo a Watson-narrador de jugar sucio. La pregunta es la siguiente: ¿la información es suficiente para el lector medio? El lector es sometido aquí, mediante una “provocación” del narrador, a un proceso adicional de interpretación de la información y de resolución al que Holmes no se le exige. En definitiva: los indicios a nivel diegético no equivalen a los indicios a nivel textual y esto será importante para nuestra futura clasificación.

### 4.3. Dupin, Holmes, Pierce (y leyes lógicas)

Estamos en condiciones ahora de analizar el segundo libro que Moretti citaba como fuente para su sección acerca de los indicios. Se trata del volumen de Eco y Sebeok, *El signo de los tres* [ECO & SEBEOK (1989)], en el que hallamos una recopilación de artículos de diversos autores<sup>104</sup> (entre ellos el artículo que acabamos de mencionar de Carlo Ginzburg) que siguen la misma línea de Ginzburg: el análisis semántico-lógico del método holmesiano. Varios autores colocan el énfasis en la comparación del método de Holmes con los procedimientos deductivos descritos por el lingüista y padre de la semiótica Charles Pierce. Sebeok justifica el título de la obra con las múltiples alusiones a las relaciones de tríada en los cuentos de raciocinio de Poe, en las estructuras semánticas de Pierce y los razonamientos de Holmes. No podemos detenernos aquí en el análisis pormenorizado de los once artículos, pero señalaremos ciertos elementos presentes en la mayoría o alguno de ellos.

En primer lugar, se emplean como base para el análisis del método holmesiano las tres figuras de razonamiento de Pierce, a saber: deducción, inducción y abducción, que el

---

<sup>104</sup> Los propios Umberto Eco y Thomas Sebeok, como editores y autores, así como Jean Umiker, Marcello Truzzi, Massimo Bonfantini, Giampaolo Proni, Gian Paolo Carettini, Jaakko Hintikka, Merrill Hintikka, Nancy Harrowitz y Wulf Rehder.

propio Pierce llamó “retrodeducción”. Usemos los propios ejemplos de Pierce, citados en el libro [ECO & SEBEOK (1989: 28)]:

Deducción	
Regla:	Todas las judías de este saco son blancas.
Caso:	Estas judías son de este saco.
Resultado:	Estas judías son blancas.

Inducción	
Caso:	Estas judías son de este saco.
Resultado:	Estas judías son blancas.
Regla:	Todas las judías de este saco son blancas.

Abducción	
Regla:	Todas las judías de este saco son blancas.
Resultado:	Estas judías son blancas.
Caso:	Estas judías son de este saco.

Sin duda Holmes usa estos tres tipos de razonamiento; no obstante, la frecuencia en cuanto a los tipos difiere, pues rara vez Holmes usa la deducción, sino que más comúnmente se sirve de la inducción y, sobre todo, de la abducción. El problema de este tipo de esquemas es que están influidos por la lógica aristotélica, basada en el silogismo con dos premisas y una conclusión. En efecto, Aristóteles realizó un minucioso estudio de las posibles figuras del silogismo en su obra conocida como *Organon*<sup>105</sup>. El filósofo divide los juicios en cuatro tipos:

1. Juicios universales afirmativos (representados por la letra A)
2. Juicios universales negativos (representados por la letra E)
3. Juicios particulares afirmativos (representados por la letra I)
4. Juicios particulares negativos (representados por la letra O)

Un juicio universal asigna una propiedad a todo el conjunto de una determinada especie (entendiendo por “especie” categoría lógica) sin excepción. Por ejemplo “Todos los

---

<sup>105</sup> ARISTÓTELES (1995)

hombres son mamíferos”. Un juicio particular asigna una propiedad únicamente a ciertos elementos, no a todos los pertenecientes a la misma especie. Por ejemplo: “Sócrates es mortal”. En los juicios negativos la propiedad se niega en lugar de afirmarse, por ejemplo: “Ningún hombre es todopoderoso” o “Sócrates no es soltero”<sup>106</sup>.

Así, un silogismo llamado “en barbara” (atendiendo a las vocales del interior de la palabra) contiene dos premisas universales afirmativas y una conclusión universal afirmativa. Un ejemplo de la figura podría ser:

Todos los hombres son mamíferos. (A)  
Todos los mamíferos son vertebrados. (A)  
Luego todos los hombres son vertebrados. (A)

El ejemplo de silogismo universalmente conocido sobre Sócrates es un caso de la figura “darií”:

Todos los hombres son mortales. (A)  
Sócrates es hombre. (I)  
Luego Sócrates es mortal. (I)

El lector observará que este último modelo de silogismo coincide a la perfección con el ejemplo de las judías de Pierce en forma de deducción (primera premisa universal afirmativa, segunda premisa particular afirmativa, conclusión particular afirmativa).

La segunda figura de Pierce, la inducción, no es un silogismo válido puesto que parte de premisas particulares y obtiene una conclusión universal. Ni Pierce ni nadie que haya estudiado lógica o razone de forma lógica e intuitiva ignora este hecho. El problema radica en que a menudo los razonamientos de Holmes pasan por deducción (de lo general a lo particular), cuando son de tipo inductivo (de lo particular a lo general).

En cuanto a la abducción, representa un caso muy común en Holmes, basado en una falacia lógica que no se puede apreciar debidamente si nos servimos de la lógica

---

<sup>106</sup> La tradición posterior asignó las letras a los cuatro tipos de juicios y construyó reglas mnemotécnicas para recordar las 19 posibles figuras que representan silogismos bien contruidos: BARBARA, CELARENT, DARII, FERIO, CESARE, CAMESTRES, FESTINO, BAROCO, DARAPTI, DISAMIS, DATISI, FELAPTON, BOCARDO, FERISON, BAMALIP, CAMENES, DIMATIS, FESAPO, FRESISON; así como las variantes menores de las figuras correctas: BARBARI, CELARONT, CESARO, CAMESTROP, CAMENOP. La verdad del silogismo depende de la verdad de sus premisas, Aristóteles estudia las figuras que conducen a una conclusión correcta, independientemente de la verdad de las premisas. Si las premisas son ciertas, la conclusión será forzosamente cierta también.

artistótelica, puesto que presenta la apariencia de premisa universal – premisa particular – conclusión particular. La abducción requiere de una lógica de implicación que la estructura del silogismo no puede mostrar. Si intentamos reproducir con lógica proposicional<sup>107</sup> el procedimiento “abductivo” de Holmes, presenta esta forma:

1.  $p \rightarrow q$
2.  $q$
3.  $p$

Lo cual se traduce en frases como el siguiente razonamiento: si llueve, la calle está mojada; llueve, luego la calle está mojada. Este tipo de conclusiones constituyen una famosa falacia lógica<sup>108</sup> conocida como “falacia del consecuente”. La falsedad del razonamiento es visible de forma intuitiva si empleamos otro tipo de proposiciones, por ejemplo: si soy madrileño, soy español; soy es español, luego soy madrileño. En efecto, es posible que la falacia del consecuente acierte, pero no lo es siempre; por ello decimos que es una falacia. Y sin embargo es el método más frecuente que Holmes emplea.

Pasemos de las novelas a la excelente adaptación de la BBC en forma de serie, *Sherlock* (2010 - ). En el episodio piloto, Holmes deduce que Watson tiene un hermano (en realidad es una hermana, pero Holmes falla en este único punto de su razonamiento) con problemas de alcoholismo, porque al sostener durante unos segundos el teléfono móvil de Watson (la adaptación trae la saga de Holmes al siglo XXI), observa que existen marcas de arañazos alrededor de la toma de carga del móvil. Holmes concluye, a lo largo de una cadena de razonamientos, que el móvil no puede ser de Watson porque es demasiado caro y Watson no tiene dinero para un aparato así (de otro modo, no buscaría compañero de piso); que pertenece a una persona joven porque es un aparato de tecnología avanzada; que es un regalo de una antigua pareja (a causa de la dedicatoria grabada en el móvil), pero no de Watson, sino de alguien que aprecia a Watson y tiene un parentesco cercano a él, de ahí el regalo. El razonamiento es largo y complejo (no lo reproducimos en su totalidad), pues continúa excluyendo los primos hasta quedarse con el hermano del doctor. El antiguo dueño del móvil cargaba su móvil por la noche, pero su pulso tiembla: no acierta con el conector y de ahí las marcas alrededor de la toma. Holmes concluye que “nunca se ven esas marcas en el móvil de un hombre sobrio, nunca se ve el móvil de un borracho sin ellas”<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> El lector que quiera familiarizarse con los tipos de lógica puede consultar GARRIDO (2005)

<sup>108</sup> Para las falacias lógicas en más detalle, véase GARCÍA (2000)

<sup>109</sup> *Sherlock*, serie de televisión (2010: ep. 1)

A pesar de lo espectacular del proceso deductivo, el espectador atento podría protestar: las marcas podrían existir porque el dueño del móvil padece parkinson, por ejemplo. O bien porque es invidente y le cuesta acertar con la conexión. O bien porque su mano tiembla cada vez que carga el teléfono por otro tipo de causas. Las posibilidades son numerosas, pero Holmes sólo elige una de ellas, de forma que crea la ilusión de una deducción impecable para el lector – espectador y, por consiguiente, la ilusión de que el lector – espectador podría haberle imitado y haber jugado a su juego.

La ilusión funciona lógicamente de este modo:

$p$  = persona con problemas de alcoholismo.

$q$  = marcas en el teléfono.

1.  $p \rightarrow q$  (Si una persona tiene problemas de alcoholismo, entonces esa persona tiene marcas en el teléfono)
2.  $q$  (existen marcas en el teléfono)
3.  $p$  (luego esa persona tiene problemas de alcoholismo)

Se trata, pues, de la falacia del consecuente, dado que ignora otras posibles causas que puedan conducir al efecto de “ $q$ ”. En realidad sólo pueden deducirse dos leyes lógicas partiendo del condicional  $p \rightarrow q$ ; éstas son el modo *ponendo pones* y el modo *tollendo tollens*. El primero consiste en que una vez dado el condicional “ $p \rightarrow q$ ”, si afirmamos el antecedente ( $p$ ), entonces se sigue lógicamente el consecuente ( $q$ ). Es decir, que el razonamiento podría revestir esta forma: si una persona tiene problemas de alcoholismo, entonces esa persona tiene marcas en el teléfono. Esa persona tiene problemas de alcoholismo. Luego existen marcas en su teléfono. Lo cual es muy diferente a la conclusión de Holmes, porque se representa del siguiente modo:

1.  $p \rightarrow q$
2.  $p$
3.  $q$

El segundo razonamiento válido, el modo *tollendo tollens*, consiste en que si negamos el consecuente, entonces debemos negar el antecedente. En nuestro ejemplo, Holmes lo enuncia perfectamente: nunca se ve el móvil de un borracho sin ellas. Es decir, que:

1.  $p \rightarrow q$  (Si una persona tiene problemas de alcoholismo, entonces esa persona tiene marcas en el teléfono)
2.  $\neg q$  (no existen marcas en el teléfono)
3.  $\neg p$  (luego su dueño no tiene problemas de alcoholismo)

La falacia de Holmes da en el blanco desde el punto de vista de la verdad, pero no es un razonamiento lógico correcto, sino una hipótesis basada en la probabilidad. Holmes, sin embargo, pretende hacernos creer que es lógicamente impecable, porque presenta la implicación del condicional (“si”, simbolizado por “ $\rightarrow$ ”) como si fuera un bicondicional lógico (“si y sólo si”, simbolizado por “ $\leftrightarrow$ ”), en cuyo caso su razonamiento sí sería perfectamente válido desde el punto de vista lógico. Por ejemplo: una persona está viva si y sólo si el corazón de esa persona late. El corazón de esa persona late. Luego esa persona está viva. Lo que revestiría esta forma en lógica proposicional:

1.  $p \leftrightarrow q$
2.  $q$
3.  $p$

Y sería un razonamiento impecable. Ahí radica la trampa lógica de Holmes, a la que nos arrastra como lectores – espectadores: nos hace creer que las marcas en el teléfono existen si y sólo si su dueño es borracho, cuando en realidad ésta es una condición suficiente, pero no necesaria. En efecto, el alcance de las relaciones necesarias que marca el bicondicional es muy limitado, pues a menudo se refiere a tautologías o los enunciados matemáticos que Kant definía como sintéticos; mientras que la implicación del simple condicional se encuentra de manera frecuente tanto en la realidad como en los razonamientos de Holmes. De ahí el efecto de sorpresa que provoca en el lector – espectador inocente. Este tipo de falacia lógica es lo que se denomina en el contexto que estudiamos “abducción”. Pierce admite que la abducción no es, en definitiva, otra cosa que intentar adivinar. Holmes estaría en desacuerdo, ya que su abducción se basa en un sistema escalonado de probabilidades (y a menudo Holmes llama “deducción” a muchos tipos de razonamiento que nada tiene que ver con la deducción lógica). Los científicos lo llamarían “hipótesis”; podríamos afirmar que la hipótesis se transmuta en ley cuando los científicos están en condiciones de afirmar el bicondicional “si y sólo si”.



Si preferimos un ejemplo más canónico y menos literario, podemos sustituir el teléfono móvil y sus marcas por “Watson, deduzco que ha estado Vd. en correos porque trae tierra roja en los zapatos”, “Watson, deduzco que en su nueva casa la ventana del baño está la derecha y entra poca luz porque su barba no está bien afeitada por el lado izquierdo”, “Señorita, deduzco que es Vd. institutriz por la mancha de su traje”, “Caballero, deduzco que es Vd. un trabajador manual por el tamaño de su mano derecha”, y un largo etc., en prácticamente cualquier relato de Holmes.

Continuando con la lógica y el libro que nos ocupa [ECO & SEBEOK (1989)], Jaakko Hintikka, autor del capítulo VIII, “Sherlock Holmes formalizado” (Ibíd.: 230-240), se toma la molestia de transcribir tres tipos de jugadas de Holmes (deductivas, interrogativas y definitorias) al lenguaje de la lógica formal de segunda clase. El análisis de los métodos de Holmes gana en detalle (en su conclusión Hintikka muestra cómo las inferencias lógicas son a menudo sustituidas por Holmes por respuestas a preguntas adecuadas, que es lo que Holmes llama indebidamente, en sentido lógico, “deducciones”), pero en nuestra opinión la complejidad técnica de la formulación oculta la claridad didáctica que ganaría el método de Holmes formulado con la lógica proposicional o lógica de enunciados<sup>110</sup>.

Casi todos los autores en el libro de Eco y Sebeok se dejan tentar por una peligrosa falacia: considerar que la propia descripción de Holmes sobre su método equivale a un análisis certero y veraz de su propio método, excluyendo la posibilidad de que Holmes no describa verazmente sus procesos de raciocinio.

#### **4.4. El “método” de Holmes en el universo diegético**

Wulf Rehder [también en ECO & SEBEOK (1989), cap. VIII.] enumera muchas de estos meta-análisis de Holmes a lo largo de sus relatos, comenzando por la observación y la deducción: “Tres cualidades necesarias para el detective ideal [...] capacidad de observación, deducción y conocimiento”; “No hay nada más engañoso que un hecho obvio”; “Es un error capital teorizar antes de poseer datos. Insensiblemente se comienza a distorsionar los hechos para que encajen con las teorías, en vez de hacer que las teorías encajen con los hechos”; “Es un error razonar ante tus datos. Sin advertirlo, te encuentras distorsionándolos para que encajen con tus teorías”; etc [ECO & SEBEOK (1989: 299)].

---

<sup>110</sup> Para el lector interesado en entrar en más detalle razonamientos lógico-matemáticos formulados con lógica formal, véase SAGÜILLO FERNÁNDEZ-VEGA (2008)

Ninguna de estas frases, como el título “observación y deducción” sugiere, constituye un verdadero método de raciocinio, sino más bien axiomas o premisas que deben aplicarse previamente a cualquier conclusión.

Rehder pasa a continuación (con gran acierto) a enumerar los procedimientos lógicos (y no tan lógicos) de los que Holmes se sirve en sus relatos:

1. El método de exclusión. Cita aquí<sup>111</sup> el famoso episodio de *El signo de los cuatro* en el que Holmes deduce que Watson regresa de la oficina de Correos, donde ha ido a enviar un telegrama, gracias a dos factores: primero, observa que Watson tiene tierra roja en sus zapatos y como esa tierra roja sólo se encuentra frente a Correos, “deduce” que ha ido allí. A continuación Holmes tiene en cuenta que Watson tiene papel y sobres encima de su escritorio. No le ha visto escribir ninguna carta, así que sólo queda una opción, y es que ha ido a poner un telegrama. Si recurrimos de nuevo a la lógica proposicional, la operación de Holmes es válida, pues se basa en el principio de la disyunción y se simboliza así:

$p$  = Watson ha ido a Correos a escribir una carta

$q$  = Watson ha ido a Correos a comprar papel

$r$  = Watson ha ido a Correos a comprar sellos

$s$  = Watson ha ido a Correos a enviar un telegrama

1.  $p \vee q \vee r \vee s$

2.  $\neg p$

3.  $\neg q$

4.  $\neg r$

5.  $s$

Formulado en prosa, Watson ha ido a Correos a escribir una carta, o Watson ha ido a Correos a comprar papel, Watson ha ido a Correos a comprar sellos o Watson ha ido a Correos a enviar un telegrama. Watson no ha ido a Correos a escribir una carta (Holmes le habría visto escribirla). Watson no ha ido a Correos a comprar papel (Watson no necesita papel porque ya tiene encima de su escritorio). Watson no ha ido a Correos a comprar

---

<sup>111</sup> El pasaje también es citado por Thomas y Jean Umiker-Sebeok en la p. 42.

sellos (Watson no necesita sellos porque ya tiene encima de su escritorio). Luego Watson ha ido a Correos a enviar un telegrama.

Este principio es formulado de forma efectista por Holmes con la expresión “Elimine todos los demás factores y el único que queda tiene que ser el verdadero”. En otras ocasiones Holmes lo formula con ligeras variantes, como “Una vez eliminado lo imposible, lo que queda, por inverosímil que parezca, ha de ser cierto”.

Ahora bien, concluir que Holmes se sirve en este pasaje únicamente del método de exclusión no sería exacto. En primer lugar, “deduce” que Watson ha estado en correos porque la tierra roja que exhibe en sus zapatos únicamente se encuentra en Londres delante de la oficina de Correos. Holmes está de nuevo empleando la falacia del consecuente y excluyendo posibilidades como que esa tierra haya aparecido en otro punto de Londres o que Watson haya pasado por delante de Correos pero no haya entrado dentro. De igual modo, su principio de exclusión juega con la falacia del consecuente: ¿por qué Watson comprará papel si y solo si no tiene papel encima de su escritorio? ¿Y si Watson prevé redactar numerosas cartas o trazar varios planos, necesita más papel y por tanto, previsor, sale a comprarlo? ¿Y por qué Watson no podría haber redactado la carta que quiere enviar por correo hace días, en ausencia de Holmes (quizás debido al carácter privado de la carta y la tendencia de Holmes a fisgonear por todas partes) y haber acudido a enviarla sin mostrarla a Holmes, oculta en su abrigo? Un sinfín de posibilidades son obviadas por Holmes, que maneja hipótesis altamente probables debido a la frecuencia de la relación antecedente – consecuente, pero nunca se trata de razonamientos lógicos válidos.

No podemos detenernos con igual detalle en el resto de procedimientos lógicos de Holmes, los enumeramos de acuerdo con Rehder:

1. Posible y probable: se resume en la máxima aristotélica según la cual “lo más probable, aunque imposible, debe ser la verdad”.
2. Conocimiento: se basa en el conocimiento enciclopédico de Holmes para extraer la información relevante para solucionar el caso.
3. Teoría: se apunta la necesidad de formular una teoría convincente basada en los hechos y que no los contradiga.
4. Análisis y síntesis: en palabras de Holmes, se basa en razonar hacia atrás, de las consecuencias a las causas. Enunciado así, se trata de la forma de falacia más común que ya hemos mostrado con anterioridad.
5. Lógica y análisis: Rehder engloba aquí dos procedimientos muy diferentes, los cuales cuesta relacionar tanto entre sí, como con el título que da a la sección: por una parte

nos habla de los procedimientos de inferencia de Holmes y, por otra, de su habilidad con la psicología humana para llegar a conclusiones. Nos interesa especialmente el hecho de que cierra citando un pasaje de Holmes sobre el que no se llama la atención muy a menudo:

En mi opinión, Dupin era un tipo verdaderamente mediocre. Su truco de interrumpir los pensamientos del amigo con una observación exacta al cabo de un cuarto de hora de silencio es verdaderamente pretencioso y superficial. Tenía ciertamente genio analítico, pero no era en absoluto aquel fenómeno que Poe parecía creer que era.

Cita en ECO & SEBEOK (1989: 307)

Acabamos de tocar un punto central que nos conducirá más rápidamente a nuestra conclusión: ¿si Holmes tiene esa opinión del truco de Dupin, por qué entonces repite él mismo idéntica maniobra con Watson en *La caja de cartón* [DOYLE (2010: 894-895)]? Dicho pasaje es estudiado también en *El signo de los tres* y su artificialidad ha llamado la atención de numerosos críticos<sup>112</sup>. Holmes está conjeturando hipótesis con un relativo grado de probabilidad a partir de débiles indicios gestuales y del historial de Watson, nada más. ¿A qué viene esta contradicción entre el desprecio a su antecesor Dupin por su artificialidad banal y, más tarde, el recurso al mismo truco? La respuesta es obvia: Doyle no se preocupa, la mayor parte de las veces, de dotar de consistencia alguna a su personaje. Las contradicciones sobre la información que se nos proporciona sobre Holmes o Watson son constantes y flagrantes: en *Estudio en escarlata*, Watson afirma que Holmes lo ignora todo acerca de la astronomía, por ejemplo, mientras que posee vastísimos conocimientos en química y otros campos no conectados lógicamente. A medida que la leyenda de Holmes crece, su saber crece mágicamente con él y de Holmes ya nunca más se nos dirá lo mucho que ignoraba, sino el conocimiento completamente enciclopédico que posee, sin falla alguna<sup>113</sup>. Lo mismo sucede con el orden y número de sus aventuras o con las mujeres de

---

<sup>112</sup> Por ejemplo MESSAC (1929) ya indica que Watson podría perfectamente estar pensando en cualquier otra cosa.

<sup>113</sup> Los intentos de justificación de estas incoherencias por parte de ciertos holmesianos son sin duda imaginativos y divertidos. En DOYLE (2010: 1575), sección de “Notas y comentarios”, podemos encontrar la creativa solución que propone el editor, Jesús Urceloy: “Sobre los conocimientos de Holmes se ha escrito mucho. Watson confunde intencionadamente al lector con la miscelánea de sus saberes. Quiere destacar su espíritu deductivo. Recordemos que Sherlock estuvo un mínimo de dos años en Oxford, que fue actor de teatro especializado en Shakespeare y un buen púgil, además de un estimado violinista y melómano, antes y después de conocer a Watson. Y que su biblioteca es más extensa y tiene más literatura de lo que nos quiere el doctor hacernos creer. [...] Sus conocimientos, en resumen y por lógica, solo pueden ser abrumadores. El tiempo lo demostrará.” En las notas de “Las cinco semillas de naranja” (p. 1583), el comentarista vuelve sobre el tema, plenamente consciente de sus divertidos juegos de manos: “Advierta el lector cómo la memoria de Watson vuelve a jugarnos una mala pasada. En *Estudio en escarlata* nos describe —de una manera un tanto

Watson, las cuales van y vienen sopechosamente. Stephen Knight reconoce el proceso y lo relaciona con el carácter mítico del personaje:

Una particularidad de la formación del mito de Holmes es el interés más que pasajero para un escritor y académico. Los intelectuales y profesionales han cultivado el mito en clubes y publicaciones cuasi académicas, y en particular han tratado de completar el paisaje de fondo de la vida de Holmes, para explicar las numerosas inconsistencias que Doyle creó sin prestar atención y sin darle mayor importancia. La compleción es un proceso común en el desarrollo mítico [...]. KNIGHT (1980: 104). La traducción es nuestra.

La edición que seguimos (DOYLE, 2010) es un magnífico ejemplo del fenómeno, pues podemos hallar en ella las aventuras de Holmes agrupadas no por orden de publicación, sino siguiendo la cronología ficticia de las aventuras<sup>114</sup>. En definitiva, apuntando a estas incoherencias veremos más claramente al examinar el supuesto “método de Holmes” que no existe tal método<sup>115</sup>, salvo como la propia ficción que Watson o Holmes recrean en el relato. De igual modo, Knight señala muy acertadamente que, a pesar de que Poirot insista sobre el carácter psicológico de su método, no existe tal psicología en sus deducciones la mayor parte de las veces (KNIGHT, 1980: 101). Si repasamos las características razonadoras que Rehder atribuye a Holmes (método de exclusión, posible y probable, conocimiento, teoría, análisis y síntesis, lógica y análisis), observamos sin dificultad que no constituyen un verdadero método, sino que son técnicas individuales, en ocasiones redundantes y en otras ocasiones contradictorias e incompatibles. En definitiva, Holmes está usando la heurística<sup>116</sup>, no un método.

---

irónica— los variados conocimientos de Holmes. Aquí vuelve a hacernos un catálogo de dichos saberes, que difieren de aquellos en sutiles aspectos. [...] Hay que disculpar a Watson: su agente literario, un tan [sic] Doyle, no llevaba al día el registro de sus notas. De ahí esos comprensible *olvidos*”. (Las cursivas son originales)

<sup>114</sup> Lo cual, de nuevo, da lugar a divertidas notas en las que las inconsistencias de Doyle son atribuidas a Watson-narrador, con oscuras o inexplicadas intenciones: “26. EL DEDO PULGAR DEL INGENIERO. [...] El doctor Watson falsea los datos al declarar que solo dos casos llegaron a Holmes por mediación suya” (p. 1596).” O bien: “9. ESCÁNDALO EN BOHEMIA. [...] ¡Qué curioso este Watson! ¡Cómo tergiversa las fechas! Nos dice que la acción no transcurre en 1887, sino en 1888, cuando —cotejando los datos referentes a los personajes y los acontecimientos que les envuelven— la fecha correcta es la primera citada. ¿Por qué? Sencillo, quizá trata de enmascarar una homosexualidad platónica hacia Holmes...” (p. 1581)

<sup>115</sup> Knight también denuncia lo ilusorio del mismo, aunque a nuestro juicio en su análisis confunde deducción y inducción, véase KNIGHT (1980: 86)

<sup>116</sup> La heurística se emplea al enfrentarse un problema cuando no estamos seguros de qué método emplear. No se trata del “ensayo y error”, puesto que el ensayo y error en sí mismo es una técnica heurística, sino de una resolución por aproximación intuitiva, no completamente racional. Entraremos en detalle sobre ello más adelante. Para una definición de heurística y la diferencia con un método, véase BEUCHOT (1999)

#### 4.5. La heurística del detective de ficción

En este punto hemos de introducir la noción de heurística considerada únicamente desde el punto de vista intradiegético, es decir, tal y como es utilizada por los detectives de ficción como Holmes. Es necesario recurrir para ello al campo de la resolución de problemas, en el cual la heurística no es sino una de las herramientas. La resolución de problemas es un campo realmente vasto, que adquiere diversas manifestaciones prácticas si hablamos de dominios concretos como la psicología (entonces entendemos “problema” desde su perspectiva emocional), las ciencias cognitivas (enfocaremos el problema como situación que requiere una respuesta satisfactoria en términos biológicos de aprendizaje), informática o matemáticas (donde se trata al problema como una situación resoluble por medio de fórmulas), o ingeniería (donde se trata de aplicar políticas de prevención de problemas).

Mencionaremos únicamente y de forma breve que los problemas, en general, pueden ser divididos en reales o personales –en los que se presenta una fuerza que se opone a la resolución– y matemáticos. Otra división posible es que existen dos tipos de problemas: aquellos sin una definición clara de su objetivo o los límites del problema y aquellos con una definición clara de su objetivo y los datos de los que disponemos.

Desde el punto de vista del lector podríamos observar ya el primer inconveniente: ¿dónde clasificar el reto de una novela policiaca? No se trata de lo que calificaríamos como un problema real, pero tampoco encaja como problema matemático, pues los métodos matemáticos son únicamente una ínfima parte de los empleados en la resolución de problemas policiacos. No nos detendremos aquí en ello, puesto que abordaremos con más detalle esta cuestión en nuestra siguiente sección.

Examinemos, por el contrario, los métodos de resolución de los dos tipos de problemas para ver cuál de ellos nos cuadra mejor con las estrategias que emplean los detectives de ficción para resolver sus casos. En los problemas reales, la disciplina suele estudiar y aplicar sistemas de protocolos para mejorar por ejemplo la productividad en una fábrica o intentar reparar un fallo que no se localiza. Curiosamente, para un relato policiaco este tipo de protocolos (que pueden basar su primer paso, por ejemplo, en identificar correctamente el problema) no resulta demasiado efectivo ni empleado por los detectives; por el contrario, las heurísticas empleadas en las matemáticas tienen un claro correlato con el método holmesiano. Examinemos el clásico libro del matemático de origen húngaro George PÓLYA (1990) *How to solve it*, donde su autor expone un método, general y flexible, y más tarde enumera una serie de procedimientos heurísticos que pueden llevar a la

resolución del mismo precisamente cuando el enfoque no resulta obvio. El método (Ibíd.: xxxvi-xxxvii) se basa en cuatro sencillos pasos:

1. Comprender el problema. Resulta clave para el detective de ficción, el cual en ocasiones se enfrentará a un problema engañoso, que no es resoluble porque está mal enunciado: si recordamos *Du bois pour les cerceuils* [RAGON (2010)], en realidad los detectives no se están enfrentando a un suicidio, ni a la muerte del director de la empresa, sino a un asesinato por parte del mismo director. El problema, pues, ha de ser comprendido correctamente: en este caso, comprender el problema implica la cuasi-resolución del mismo.
2. Concebir un plan. Aquí es donde entra en juego la heurística y la parte más jugosa que el relato policiaco tiene que ofrecernos, en forma de pequeños pasos de resolución, cada uno con un método diverso.
3. Ejecutar el plan. Este punto suele revestir interés en un policiaco en la medida en que Pólya concibe ejecutar el plan en tanto que llevarlo a cabo paso por paso: a menudo la primera hipótesis (ya sea del detective Lestrade, Watson, Hastings, el equipo de CSI, House, o el propio detective) es equivocada: se encuentra con obstáculos menores, por lo habitual, que evitan el cumplimiento del plan como solución perfecta al puzle. Por ello cobra importancia el cuarto paso:
4. Mirar atrás. ¿Se puede comprobar el resultado? ¿Se puede llegar a la misma conclusión por otros métodos? En realidad, el paso es una doble confirmación para el paso 3. Si resulta infructuoso, será necesario volver al paso número 2, que es la esencia de todo relato policiaco: estimar, comprobar y desestimar falsos indicios en favor de los verdaderos.

Pasemos al estudio de las técnicas heurísticas que el matemático nos ofrece [PÓLYA (1990: 37-225)]: el libro es prolijo en consejos y nos ofrece sesenta y siete técnicas diferentes para diversos problemas matemáticos (muchas de las cuales podrían, en verdad, agruparse bajo la misma etiqueta, pues sólo presentan pequeños matices diferenciadores en su concepción, como “Analogía”, “¿Lo has visto antes?”, “¿Conoces un problema relacionado?”, “Aquí hay un problema relacionado con el tuyo y resuelto anteriormente”, “Generalización”...). Tomaremos como ejemplo algunas de aquellas que encuentran un correlato con los métodos de los detectives de ficción:

1. Analogía: Poirot resuelve el asesinato en el Orient Express partiendo de la inspiración que le sugiere una analogía: este vagón está lleno de personalidades de tan diversas nacionalidades, que sólo en Norteamérica podría encontrarse tal diversidad étnica. A partir de esta comparación (vagón multicultural – país multicultural), Poirot puede dar con los razonamientos adecuados que lleven en la dirección correcta.
2. Problema relacionado resuelto previamente: Holmes afirma en *Estudio en escarlata*:

Esto me trae a la memoria las circunstancias de que estuvo rodeada la muerte de Van Jansen, de Utrecht, ocurrida en el año treinta y cuatro. ¿Recuerda usted el caso, Gregson?

–No, señor.

–Pues léalo; debería usted leerlo. Nada hay nuevo bajo el sol. Todo ha sido ya hecho antes.

DOYLE (2010: 74)

Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que, obviamente, siendo ficticio el caso referido por Holmes, el lector no tiene acceso a este tipo de técnica heurística, sino que únicamente el detective de ficción puede servirse de ella.

3. Diagnóstico: caben aquí todas las célebres citas de Holmes acerca de la importancia de no elaborar teorías antes de poseer todos los datos; de otro modo, uno cae en la tentación de ajustar los datos a las teorías, no las teorías para que éstos encajen.
4. Problema auxiliar: Pólya lo plantea con la siguiente pregunta: ¿puede encontrar un sub-problema o problema menor dentro de problema cuya solución le ayude con el problema general? En efecto, una de las claves de Poirot para resolver el crimen en *El asesinato de Roger Ackroyd*, es un problema que parece menor y no responde directamente al crimen: ¿por qué un sillón ha sido desplazado de sitio entre el descubrimiento del cadáver de Roger Ackroyd y el día siguiente? La respuesta al cambio de posición del sillón es la respuesta a la coartada que posee el doctor Sheppard para mostrarse inocente del crimen. Poirot parece obsesionado con este mini-problema y llega a declarar que una vez tenga la respuesta a un hecho aparentemente inocente, estará en disposición de resolver el crimen.
5. Ingeniería inversa: consiste en remontarse desde las consecuencias a las causas, razonar hacia atrás. También es empleado por Holmes a menudo<sup>117</sup>. También es

---

<sup>117</sup> “El gran factor, cuando se trata de resolver un problema de esta clase, es la capacidad para razonar hacia atrás. Esta es una cualidad muy útil y muy fácil, pero la gente no se ejercita mucho en ella. En las tareas corrientes de la vida cotidiana resulta de mayor utilidad el razonar hacia adelante, y por eso se la desatiende” DOYLE (2010: 148)



este tipo de razonamiento el que pone a Poirot sobre la pista en *El asesinato de Roger Ackroyd*: Poirot confiesa que una parte clave del puzle para comenzar a razonar consiste en hacerse la siguiente pregunta: ¿a quién beneficia que el cadáver no fuese encontrado cuando debiera? Decenas de detectives de ficción resuelven sus casos respondiendo a una simple pregunta: ¿quién se beneficia más del crimen?

6. Reducción al absurdo: en *How to solve it* adopta la forma de la pregunta “¿Es posible satisfacer la condición?”. El método consiste en intentar demostrar por qué el problema es insoluble y, en el punto en que falla la demostración, encontrar la brecha por la que atacar el problema. Joseph Rouletabille lo emplea en *Le mystère de la chambre jaune*, como hemos visto: si no existe explicación para que la agresión se produjese dentro de la habitación, entonces no queda más remedio que suponer que se produjo fuera, por absurdo que parezca. De igual modo, empleará esta técnica (que él eleva a la categoría de método, hablando del *bon bout de ma raison*) para deducir que si el sospechoso se ha desvanecido mágicamente en medio de un pasillo vigilado por tres hombres, no queda más remedio que asumir que el sospechoso es uno de los tres hombres (que quedan reducidos a dos, pues Rouletabille es uno de ellos).
7. Inspiración súbita: sorprende encontrar esto como técnica heurística<sup>118</sup>; Pólya cita a una autoridad como Aristóteles<sup>119</sup>, quien deduce súbitamente que la luna debe recibir la luz del sol en lugar de tener luz propia, a partir de su apariencia y posición. Lo cierto es que, aunque Pólya no lo menciona, una parte clave del problema, tras la reflexión ardua, es incubar la solución, puesto que el cerebro también se dedica a trabajar en segundo plano mientras pensamos en primer plano en otra cosa. Holmes posee este tipo de epifanías tras largos periodos fumando o tocando el violín.
8. Inducción: ya hemos mencionado este recurso, consistente en razonar desde los casos particulares a las reglas generales. En ocasiones resulta complicado diferenciarlo de la “abducción”, puesto que Holmes suele trabajar partiendo de los indicios hasta las causas usando la mejor probabilidad (véase de nuevo el razonamiento sobre la tierra roja en los zapatos de Watson).

---

<sup>118</sup> Y sin embargo, no debería, pues la etimología de “heurística” proviene del verbo griego “εὕρισκω”, “hallar”, y encuentra uno de sus precedentes más ilustres en la exclamación de Arquímedes en el baño, cuando, viendo el agua desplazarse por el volumen de su cuerpo sumergido, exclama: “¡Eureka!” (“¡Lo encontré! / ¡Di con ello!”).

<sup>119</sup> Para una breve historia de la heurística como resolución de problemas, desde Aristóteles a Gödel, véase LECLERCQ (1988)

9. Pintar un dibujo: numerosos casos de detectives son resolubles gracias a la ayuda de un plano. En el caso de Doyle, pocos recurren a él: nos viene a la memoria *El tratado naval* [DOYLE: 2010: 863-893)], cuyo mapa adjuntamos:

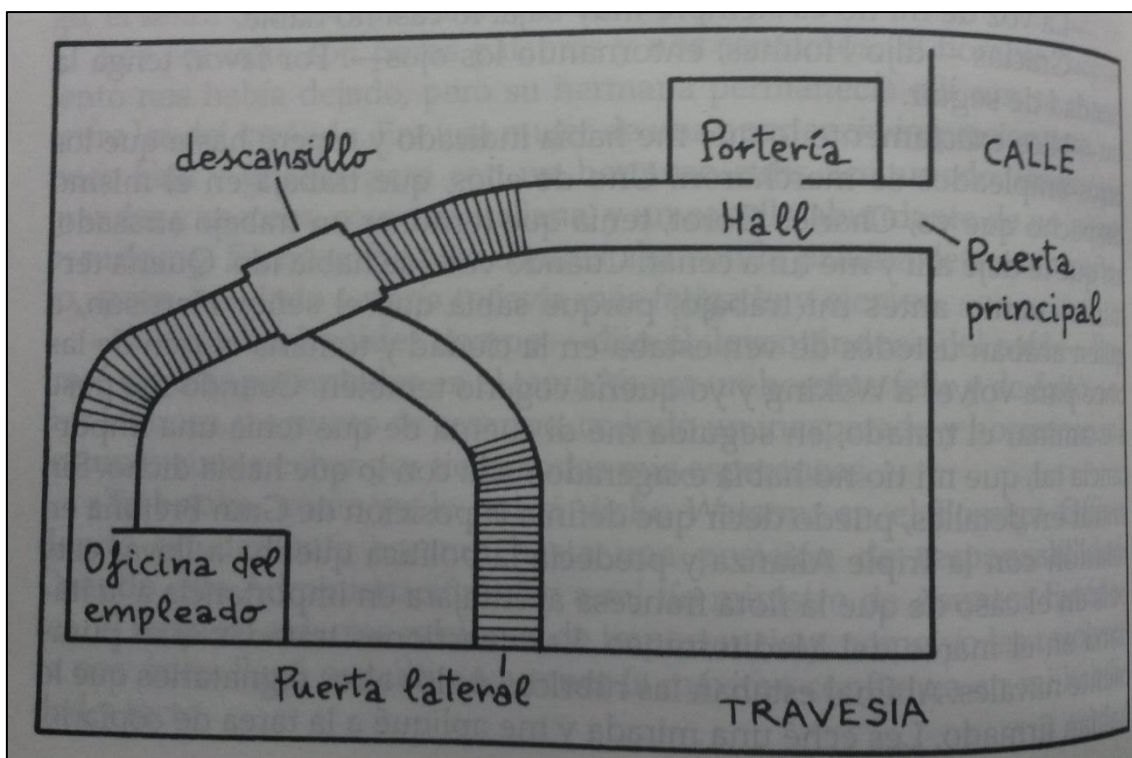


Figura 1.4.  
DOYLE (2010: 869)

En realidad, se trata sin duda de una ayuda para que el lector pueda situarse espacialmente en el problema que se le plantea, directamente relacionado con la posición de los elementos; no obstante, el relato lo hace figurar como elemento intra-diegético:

Aquí tiene un plano del lugar.

—Gracias. Creo que le sigo bastante bien.

DOYLE (2010: 868-869)

El plano de la mansión de los Stangerson es, sin duda, un elemento central en *Le mystère de la chambre jaune*, al que Rouletabille (y el lector con él) acude con frecuencia para explicar o intentar comprender de forma racional los misteriosos acontecimientos que suceden en la planta:

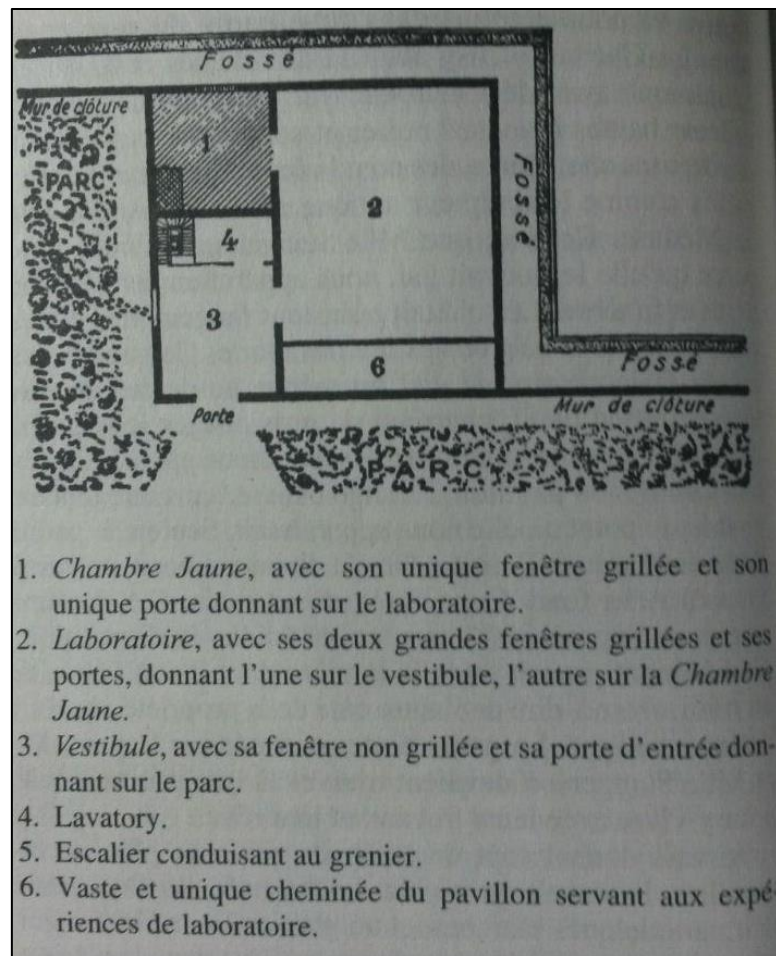


Figura 1.5.  
LEROUX (2012: 80)

A pesar de que Sinclair se dirige explícitamente al lector para exponerle el mapa, no deja de señalar que ha sido trazado por Rouletabille mismo<sup>120</sup>.

En un índice mucho más elevado de casos, Agatha Christie suele recurrir al plano para orientar al detective (y de paso y sobre todo, al lector). A continuación reproducimos el plano fundamental para los cálculos de Poirot (al cual se refiere en varias ocasiones) en *Asesinato en el Orient Express* [CHRISTIE (2014a)]:

<sup>120</sup> “Je vais donner tout de suite, du reste, le plan de ce pavillon. Il n'avait qu'un rez-de-chaussée, où l'on accédait par quelques marches, et un grenier assez élevé « qui ne nous occupera en aucune façon ». C'est donc le plan du rez-de-chaussée en toute sa simplicité que je sou mets au lecteur (page 80).

Il a été tracé par Rouletabille lui-même, et j'ai constaté qu'il n'y manquait pas une ligne, pas une indication susceptible d'aider à la solution du problème qui se posait alors devant la justice.” LEROUX (2012: 79-80)

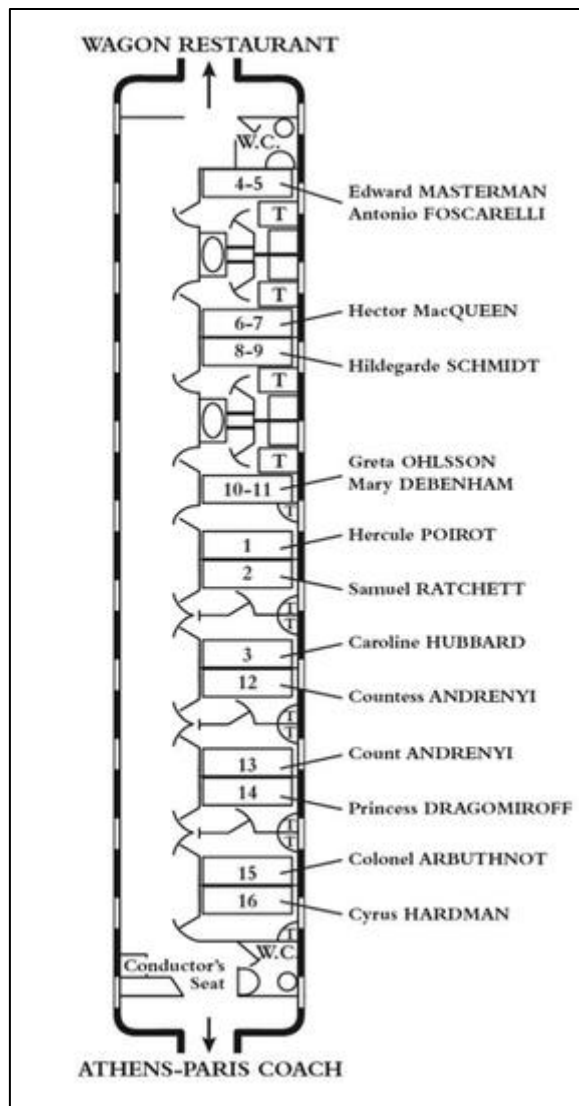


Figura 1.6.  
CHRISTIE (2014a: 82)

Así pues, los planos dotan al policiaco de una dimensión espacial sin cuya ayuda sería tarea casi imposible concebir (no ya resolver) el enigma que nos ocupe. Cómo interpretarlos o navegarlos es, por desgracia, una cuestión en la que no podemos detenernos aquí.

*How to solve it* es un clásico que data de 1945 y, como tal, ha envejecido. Nuestra edición consta de un prefacio de Ian Stewart en el que alaba el libro y al tiempo nos señala dónde radican sus carencias: no describe realmente los procedimientos mentales a los que los matemáticos recurren cuando están inmersos en la solución de un problema. Stewart apunta en la dirección clave que seguiremos en las conclusiones de este trabajo doctoral: la metacognición.

Pero antes de finalizar con la heurística del detective, no nos resistimos a apuntar un par de métodos heurísticos no mencionados explícitamente en PÓLYA (1990): en primer lugar, formular una hipótesis y verificarla. Este método se aplica en especial en el género policiaco cuando entran en juego coartadas relacionadas con horarios o relojes. Poirot a menudo da por posible la hipótesis de que un sospechoso mienta en su relato acerca de cuánto tardó en llegar del punto X al Y, y la verifica con un cronómetro en la mano. Los sospechosos tienden a no ser sistemáticos ni escrupulosos cuando se trata de recorrer distancias. De igual modo, el inspector Lecoq resuelve el caso de *L'affaire Lerouge* [GABORIAU (2004)] gracias a que contrasta los horarios de trenes de París con la versión que le han dado de los movimientos del criminal. Igualmente, Poirot descubre que el doctor Sheppard emplea más tiempo del debido para recorrer la distancia que separa la mansión de Ackroyd de la verja que la encierra; resulta obvio entonces que ha estado ocupado haciendo alguna otra cosa, como dejar falsas huellas en la ventana.

En segundo lugar, vale la pena mencionar la técnica consistente en “eliminar posibilidades”: hemos tenido ocasión de estudiarla junto con la célebre fórmula de Holmes: “[...]si eliminamos lo imposible, lo que queda, *por improbable que parezca*, tiene que ser la verdad”<sup>121</sup>.

Como puede observarse, lo característico de la heurística es que funciona de forma paralela a la intuición, sin un método que la guíe. En múltiples ocasiones el detective complementará una técnica con otra, o empleará varias al tiempo o en rápida sucesión (como hemos visto en nuestros ejemplos). Resultaría obvio mencionar que la heurística pierde gran parte de su fuerza en la novela negra: el detective obtiene a menudo su información gracias a soplos, palizas, chantajes, corazonadas... Y ocasionalmente el sentido común. Damos con esto por cerrada la reflexión acerca del procedimiento deductivo heurístico y las pistas de las que se sirve el detective de ficción.

#### 4.6. La disposición textual de las pistas

Continuamos, pues, con las fuentes de Moretti sobre las pistas.

Viktor Shklovsky en su capítulo “Sherlock Holmes and the mystery story” (en su libro *Theory of Prose* [SHKLOVSKY (1991: 101-116)] adopta un enfoque mucho más interesante para Moretti y para nuestro planteamiento. En lugar de estudiar las pistas como parte del procesador razonador del actante Holmes, analiza desde el enfoque formalista la necesaria dilatación temporal para los géneros de misterio y policiaco. Asimismo, menciona

---

<sup>121</sup> La cita esta vez proviene de la novela *El signo de los cuatro*. Véase DOYLE (2010: 604)

la doble figura y función de Watson como narrador (para “dilatar” el relato de Holmes) y personaje (el “tonto eterno”), expone la figura que denomina *indirection* (consiste en que Holmes —o el narrador— crean el misterio al expresarse con fórmulas oblicuas u opacas) y pone en cuestión la lectura social de Doyle. Pero la parte que más nos interesa de su capítulo se refiere a la estructura (muy simplificada) que representa los eventos más habituales en las aventuras de Holmes y su análisis semiótico-sintáctico acerca de cómo las pistas relevantes suelen encontrarse como datos secundarios (no relevantes aparentemente) y a menudo en oraciones subordinadas. En este punto, Shklovsky parece pasar a la perspectiva que nos interesa: la del lector y su interés por hallar las pistas que le permitan descifrar el enigma del relato.

#### 4.7. La función social de Holmes y la doble naturaleza de las pistas

Moretti seguirá en esta doble perspectiva, tanto textual como de recepción por parte del lector. En *Signs Taken for Wonders* dedica el capítulo llamado “Clues” al estudio de las pistas en el género policiaco. Parte, rebatiendo a Todorov, de la premisa de que en un análisis literario se debe encontrar algo más que una estructura y una función: de no ser así, la única razón de estudiar la literatura sería desde la sociología y el análisis literario sería una floritura que únicamente mostraría en la literatura lo que ya está presente en otra parte (la sociología) de forma más definida y más potente. El análisis literario debería añadir algo a nuestro conocimiento de la sociedad, de otro modo no sería más que un criado pasivo de otras disciplinas como los estudios culturales. Moretti ve la solución en la superación de la dicotomía de los análisis paradigmático y sintagmático<sup>122</sup>, no como una mera suma de ambos modelos sino como una integración, una síntesis de ambos que sea el resultado de un proceso analítico. El ejemplo con que nos ilustra en el caso policiaco es muy ilustrativo, pues nos pone sobre aviso de los problemas que inevitablemente conlleva abrir la puerta a una metodología para cerrar la otra:

Yet this proposal for synthesis oversimplifies the problem. In the first place, the unification of the two 'sub-structures' is not, contrary to appearances, a sum total of independent entities but the result of a process. The choice of paradigms alters the selection and the order of narrative 'functions' and hence, the syntax. [...] On the other hand, the construction of a syntax influences the choice of paradigms: since an obligatory function of the detective story is a 'mysterious crime', all 'obvious' crimes are excluded, and elementary oppositions such as

---

<sup>122</sup> Identificado con la trama e identificado con los personajes, el tema, respectivamente.

life/death or legality/illegality become unacceptable. As with the relationship between functional and structural hypotheses, the only exact procedure seems to consist in a continual transposition and checking of the hypotheses worked out for the paradigmatic area by the syntagmatic axis and vice versa. The two must be brought progressively closer and closer. This process can be considered complete only when the data collected in the two spheres integrate each other and the most complete description possible of the text has been reached. MORETTI (1988: 132-133)

Es interesante hacer notar que Jacques DUBOIS (1992: 92-97) añade al esquema de BOILEAU & NARCEJAC (1982) la figura del culpable y crea su propio cuadro hermenéutico, analizando las figuras de manera funcionalista. En nuestra opinión, esta aportación no cambia el paradigma de forma sustancial, simplemente añade un elemento al mismo. Moretti continúa, aceptando el enfoque de la catarsis social del género policiaco:

A good rule in detective fiction is to have only one criminal. This is not because guilt isolates, but, on the contrary, because isolation breeds guilt. The criminal adheres to others only instrumentally: for him association is merely the expedient that allows him to attain his own interests. The metaphysics of the 'social pact' becomes his own and he takes it for what it is: pure form, a continuous pretence, which is not difficult to enact, because the world of detective fiction is crowded with stereotypes. The difference between innocence and guilt returns as the opposition between stereotype and individual. Innocence is conformity; individuality, guilt. It is, in fact, something irreducibly personal that betrays the individual: traces, signs that only he could have left behind. The perfect crime - the nightmare of detective fiction - is the featureless, deindividualized crime that anyone could have committed because at this point everyone is the same. Such is the case of Robbe-Grillet's *Erasers*, where everyone has the same pistol, the same clothes, the same words: at the end, it is the detective who commits the crime. Detective fiction, however, exists expressly to dispel the doubt that guilt might be impersonal, and therefore collective and social. MORETTI (1988: 134-135)

Moretti prosigue apuntando acertadamente cómo incluso en casos de *Holmes* en los que no existe la certeza total de que un crimen se haya cometido (*Un caso de identidad, El rostro amarillo, Escándalo en Bohemia*), el simple deseo de privacidad constituye una amenaza en el relato. El asesino y la víctima son individualizados, la sociedad con su control sobre el individuo es el espacio de la seguridad. Y, sin embargo, tal enfoque nos plantea un problema de coherencia: ¿cómo explicar, entonces, el alto grado de individualidad y al

tiempo de inclusión social que exhibe el propio Sherlock Holmes? ¿Por qué el relato lo excluiría de su ideología, con qué base? ¿Cómo es posible que el garante de los valores sociales homogéneos sea, él mismo, una pieza altamente extravagante y única en su especie? A pesar de dedicar numerosas líneas a reconocer y caracterizar la individualidad de Holmes, Stephen KNIGHT (1980), por ejemplo, nunca responde a esta pregunta tan elemental. Moretti sigue en esta línea, cuando reconoce la individualidad de Holmes y describe un juego entre la individualidad y el disfraz del anonimato:

Holmes lives to serve this impersonal thing, detection. He does not use it for personal gain: 'As to reward, my profession is its own reward' (The Adventure of the Speckled Band). He sacrifices his individuality to his work: his endless series of disguises, sleepless nights, and inability to eat during an investigation are all metaphors for this. Thus Holmes prefigures and legitimates the sacrifices of the other individuality - the criminal's. The detective abandons the individualistic ethic voluntarily, but still retains the memory of it. For this reason he can 'understand' the criminal (and, when necessary enact criminal deeds): potentially, he too was a criminal. MORETTI (1988: 142).

Para Moretti, Holmes se identifica así con el diletante que lo da todo por su afición, con el intelectual decadente que está alienado de la sociedad sobre el que debaten Max Weber y T. S. Eliot. Pero, aun aceptando esta descripción de Holmes, en sí misma no constituye una explicación: ¿cómo es posible integrar estos rasgos (más atípicos y estrafalarios aún si cabe, debido a su fluctuación entre la criminalidad y el heroísmo, entre la colectividad y la individualidad) de Holmes con su carácter de salvador de la colectividad?

Moretti desarrolla su análisis del doble papel de la ciencia en los relatos de Holmes, entra en la ambigüedad semántica y concluye que, debido a este carácter poético del indicio, el criminal es el responsable del relato, el detective lo es de la historia. La conclusión que saca Moretti de ello es lo que a nuestro juicio resulta más llamativo: “La novela policiaca consiste en literatura que desea exorcizar la literatura” (Ibíd.:146).

Moretti continúa, de forma muy acertada, analizando el doble papel de Watson como narrador y personaje (no nos detenemos más aquí) y expone la moral burguesa imperante en el relato de Doyle, para la cual el trabajo es una actividad devaluada que impide la verdadera aventura. El papel del lector es contemplado como un punto intermediario entre la lectura pasiva (al asimilarse a Watson para ser testigos de eventos que no comprende, pero registra) y la escritura, al estar invitado, como Holmes, a resolver el misterio. Moretti



concluye, no obstante, que esto no es un desafío a la inteligencia del lector, puesto que las reglas están cargadas (Ibíd.: 148, jugando con el símil de los dados) y el lector sólo descubrirá lo que habría descubierto por sí mismo.

Intentar adivinar el culpable es, para Moretti, ocultarse a sí mismo esta verdad y aceptar una situación en la que “daría igual que el cerebro del individuo dejase de funcionar” (Ibíd.). En esto consiste, para el crítico, la creación del lector del policiaco. En sus conclusiones, Moretti vuelve sobre la idea de que, una vez el detective reordena la historia y destruye el relato (mediante otro relato, añadiremos nosotros), necesita de ese relato para destruirlo y es así un intento de exorcizarse a sí misma.

#### **4.8. El matadero de la literatura: las pistas como adaptación darwinista**

El artículo de Moretti, “El matadero de la literatura” MORETTI (2007), es mucho más conciso y al tiempo más interesante para la presente sección por cuanto se centra únicamente en el papel de la pista en el género policiaco, al contrario de lo que se pudiera inferir del capítulo “Clues” en *Signs Taken for Wonders* [MORETTI (1988)].

Moretti aborda, como hemos visto sumariamente, varios conceptos clave en el género policiaco (ideología, función, estructura, narración) pero no concede un interés central a la pista. En “El matadero de la literatura” sucede lo contrario: con una concepción darwinista del género y el establecimiento del canon, Moretti llega a la conclusión de que la razón por la cual Conan Doyle se consolidó como canónico y otros cientos de autores han quedado olvidados en el camino es el uso persistente y coherente que Doyle hace de los indicios en sus relatos. Moretti toma como ejemplo la serie de relatos de Doyle *Las aventuras de Sherlock Holmes* y establece una división en forma de árbol para visualizar cómo los competidores de Doyle utilizan (si se da el caso) los indicios:

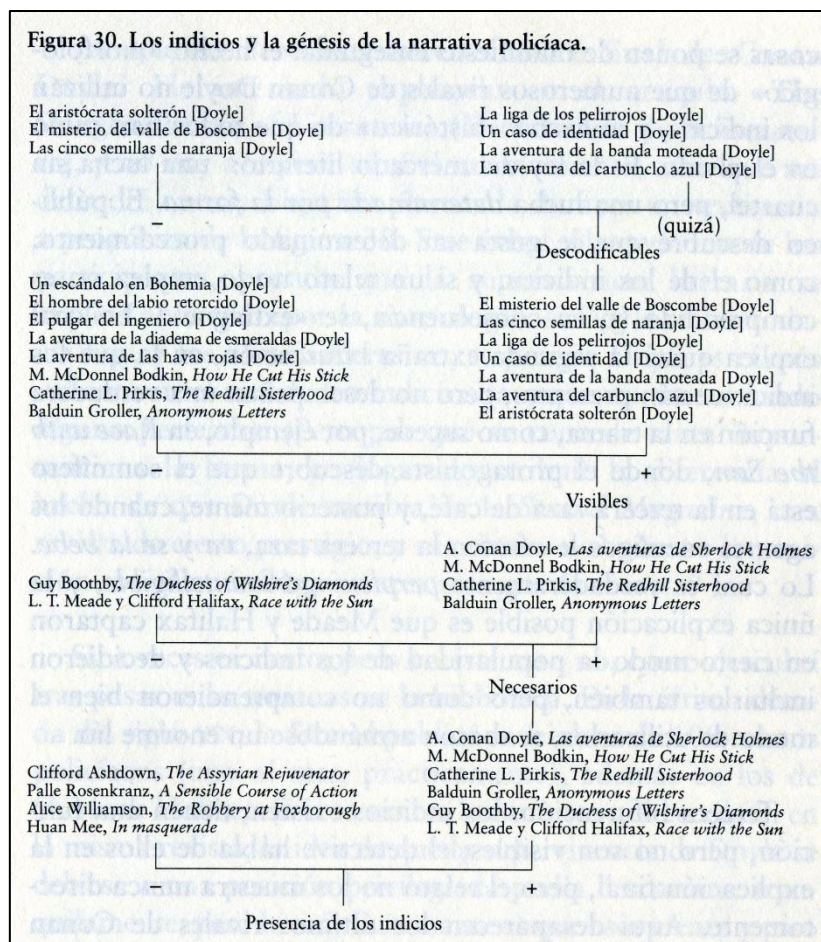


Figura 1.7.  
Extraída de MORETTI  
(2007: 101)

La primera división es sencilla y traza la línea entre los autores que escriben en los inicios del género con indicios policíacos y sin los mismos. En la segunda división se establece la diferencia entre los autores que emplean indicios a los que no proporcionan un papel relevante en la narración y los autores que utilizan indicios que son necesarios para la resolución del caso. Este caso puede resultarnos chocante o incomprensible hoy día, pues representa a los autores que introducen los indicios para después no saber muy bien qué hacer con ellos, pero Moretti nos ilustra con un curioso “fósil literario” para atestiguar la existencia de la especie:

El público descubre que le gusta un determinado procedimiento, como el de los indicios, y si un relato no lo emplea, no es comprendido (y, en consecuencia, se «extingue»). Lo cual explica quizá la segunda extraña bifurcación, en la que los indicios están presentes, pero no desempeñan una verdadera función en la trama, como sucede, por ejemplo, en *Race with the Sun*, donde el protagonista descubre que el somnífero está en la tercera taza de café, y

posteriormente, cuando los agentes enemigos le ofrecen la tercera taza *va y se la bebe*. Lo cual es verdaderamente *perplexing & unintelligible* [sic], y la única explicación posible es que Meade y Halifax captaron en cierto modo la popularidad de los indicios y decidieron incluirlos también, pero como no comprendieron bien el modo de utilizarlos, acabaron armándose un enorme lío. MORETTI (2007)

La tercera bifurcación del árbol, con su categoría “visibles”, representa exactamente lo que hemos abordado como el problema del *fairplay*, aunque resulte extraño que Moretti nunca aluda al término exacto en esta descripción: “los indicios existen, tienen una función, pero no son visibles; el detective habla de ellos en la explicación final, pero el relato no los muestra nunca directamente” (Ibíd.). En este punto, cinco relatos de Doyle caen en el camino, pues, de acuerdo con esta clasificación, no presentan *fairplay*.

La última bifurcación representa la posibilidad de que el lector encuentre por sí mismo la solución al problema descifrando los indicios presentes. En este punto, Moretti no establece una clasificación binaria, sino más bien gradual y nos informa de que, siendo benevolentes y de forma sorprendente, únicamente cuatro relatos de los doce que componen *Las aventuras de Sherlock Holmes* podrían entrar en la categoría de “indicios decodificables”, mientras que con un criterio más estricto, ninguno de ellos lo sería. De acuerdo con la postura evolutiva de Moretti, sería necesario el salto a la siguiente generación de escritores (encabezada por Christie) para que el *fairplay* alcance su apogeo como simétrico y simultáneo.

La división de Moretti resulta sin duda útil para ilustrar su postura, pero adolece de ciertos problemas claves: en primer lugar, ignora el hecho de que dentro del mismo relato coexisten pistas de muy diversa naturaleza, como por ejemplo:

- a) La pista para Holmes con ausencia de *fairplay*: numerosos relatos de Holmes comienzan con un pequeño juego de deducción en el que Holmes adivina la profesión de su cliente sin que este se haya pronunciado al respecto; en otras ocasiones se trata de un pequeño desafío o despligue y ostentación gratuitos de habilidades frente al pobre Watson: en *El rostro Amarillo* se nos ofrece un perfecto ejemplo de la ostentación cuando Holmes concluye que cierto cliente, a quien no han tenido la oportunidad de poder ver, debe valorar mucho la pipa que se ha olvidado en el despacho. Ni el narrador en forma de descripción, ni Holmes en forma de verbalización, ofrecen más información acerca de la pipa que: “de buen brezo, con un hermoso cañón”

[DOYLE (2010: 542)]. Pese a ello, Holmes no puede privarse de su “provocación” habitual y enuncia una primera conclusión: sabe que el dueño la valora mucho. Watson-personaje no hace sino encarnar los pensamientos del lector:

“—¿Cómo sabe que la valora mucho? —pregunté.

—Bueno, calculo que el precio original de la pipa debe de andar por los siete chelines y medio. Como ve, la han arreglado dos veces, una en la parte del cañón, que es de madera, y otra en la parte del ámbar. Como puede observar, cada uno de los arreglos se ha hecho en plata, y deben de haber costado más que la pipa. El hombre tiene que apreciarla mucho cuando prefiere remendarla antes que comprarse una nueva por el mismo precio.” (Ibíd.: 542)

En este punto podemos ya afirmar que se trata de juego sucio: el narrador no ha puesto a nuestra disposición la misma información que la que Holmes ha utilizado: no se nos dijo de la pipa que estuviera reparada, con plata, etc. Normalmente, este “juego sucio” carece de total importancia, ya que el lector es consciente de que acaba de asistir a un pequeño juego policiaco que sirve para engrandecer la figura de Holmes, pero no reviste real interés para la aventura que se narrará a continuación y para la cual sí espera, desde luego, “juego limpio”.

La misma aventura puede (y de hecho, a menudo lo hace) presentar pistas de carácter visible y no visible (siguiendo la terminología de Moretti). El esquema de Moretti no prevé esta posibilidad, o en todo caso no aclara qué pistas son relevantes para decidir la clasificación. Lo cual es extremadamente singular, pues el mismo Moretti señala el carácter doble de la pista para Doyle: las necesita para ensalzar a Holmes como mito, pero al tiempo no deben ser demasiado obvias para el lector, o el mito de Holmes se destruye<sup>123</sup>.

El árbol evolutivo presenta numerosos problemas taxonómicos, puesto que pretende ser un esquema para clasificar pistas, pero en realidad Moretti lo emplea para dividir obras en su totalidad, no pistas. Ello resulta inexplicable, porque asume que cada obra contendrá un mismo y único estatus para sus pistas, lo cual se aplica a la perfección en sus dos primeras ramificaciones:

---

<sup>123</sup> En MORETTI (2000: 215-216)

ausencia / presencia; necesarias / innecesarias; donde *Las aventuras de Sherlock Holmes* se tiene en cuenta como un todo indivisible de doce relatos, pero el sistema falla estrepitosamente una vez es necesario dividir el conjunto en 12 relatos y no en tipos de pistas, independientemente del relato.

- b) Las “pistas dobles” o la naturaleza ambivalente de los indicios: hemos ofrecido un ejemplo que se ilustraba con el carácter de la sonrisa de la señora Douglas en *El valle del terror* ¿Se trata de una pista descodificable o indescodificable? Resulta ser al tiempo una falsa pista y una pista real, pero el esquema de Moretti no deja lugar para este tipo de indicios y confía a la subjetividad / benevolencia del juez el grado de descodificabilidad de los indicios. No se explicita qué criterio se sigue para clasificar las pistas de acuerdo a su “descodificabilidad”. Lo cual nos llena, de nuevo, de perplejidad, pues él mismo había señalado la doble naturaleza de las pistas en *Signs Taken for Wonders* (134, 145-146, 148) ¿Por qué no recuperar ese estatus particular para el diagrama, limitadamente bipolar?
- c) El estatus de la pista específica para el lector, pero no para Holmes, en forma del “pequeño pendiente dorado” de la señorita Cushing. Al no manejar la noción de *fairplay* ni la distinción entre lector / detective para el árbol evolutivo, no nos queda claro dónde incluye este fenómeno Moretti: ¿se trata de una pista visible o no visible? ¿Descodificable o indescodificable?

Nuestra mayor crítica al árbol de Moretti (el cual, para ser justos, no pretende ser una taxonomía exhaustiva de las pistas en Doyle) reside, pues, en que el proceso deductivo en un policiaco no se reduce a las pistas, como veremos. Quizá se trate de una objeción en forma de falacia de hombre de paja, puesto que Moretti nunca afirma lo contrario. El árbol se sitúa a medio camino entre la perspectiva diegética y la perspectiva lectora, sin explicitar exactamente por qué punto de vista se opta: de acuerdo con esta respuesta, la pistas se estructuran de una manera o de otra muy diferente, puesto que el procedimiento heurístico cambia radicalmente, hecho al que Moretti también apunta con sus afirmación sobre las “reglas cargadas” y la imposibilidad del “desafío”. Profundizaremos en ello a continuación.

## 5. La deducción – el giro epistemológico

Entramos en esta sección prevenidos por las palabras del propio Holmes:

– Ya he trabajado otras veces con el señor Holmes – dijo el inspector MacDonald–. Juega limpio.

– Por lo menos, juego como yo pienso que se debe jugar –dijo Holmes con una sonrisa–. Intervengo en un caso para ayudar a la causa de la justicia y al trabajo de la policía. [...] Pero al mismo tiempo, señor Mason, me reservo el derecho de trabajar a mi manera y comunicar los resultados cuando yo lo juzgue conveniente: completos, y no por etapas.

*El Valle del Terror*: DOYLE (2010: 433)

En otras palabras: juega limpio, sí, pero estamos a su merced, no lo olvidemos. Holmes lleva su itinerario deductivo, del que dará cuenta cuándo y cómo quiera, mientras que nosotros llevaremos el nuestro, esperando ir a la par, con fortuna por delante o con mala fortuna, por detrás: Holmes, no obstante, no nos guiará ni esperará por nosotros a cada paso, no irá resolviendo el caso “por etapas”.

Mientras estudiábamos la cuestión del *fairplay* y su encarnación en el relato policiaco, hemos obviado el problema central en cuanto a la información: si el lector acepta el desafío epistemológico y pretende jugar con las reglas del investigador, desde la perspectiva del lector resulta clave la discriminación entre las pistas auténticas y los falsos indicios. A diferencia de la exposición final del investigador, en la que se reconstruye el proceso deductivo de forma retroactiva y se diferencian perfectamente las pistas correctas de las equívocas, el lector debe construir su interpretación de forma proactiva. Desde su perspectiva, el enfoque ante la información es el siguiente dentro de nuestro puzle metafórico:

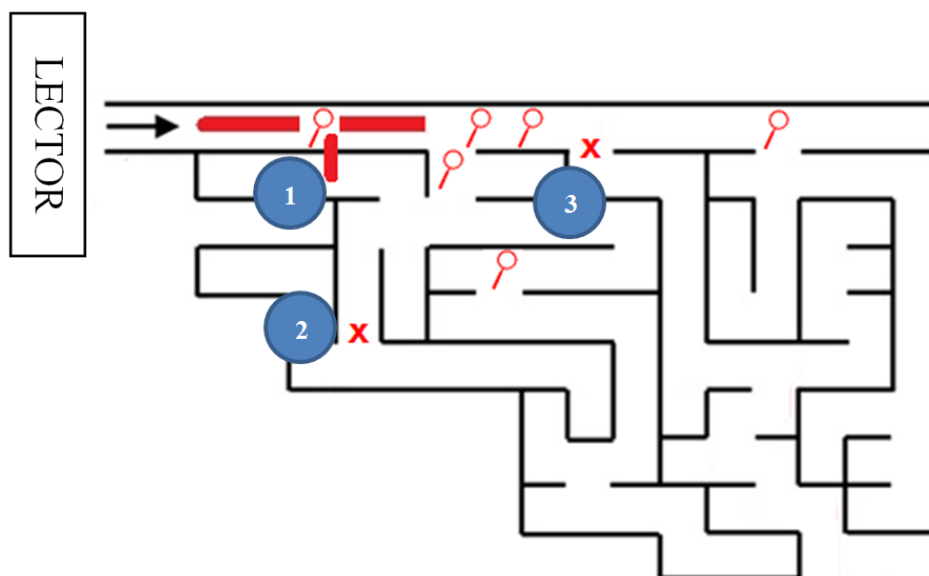


Figura 1.8.

En esta imagen, hemos tintado de color rojo todas las lupas, pues para el lector no será evidente en un primer examen si la información que se le ofrece constituye una pista correcta o una pista falsa. Puede que ni siquiera llegue a ser consciente de que una pista se ha presentado (correcta o falsa). Y puede también que interprete como pista algo que no lo era (inspirados en la teoría de la comunicación del lenguaje, llamaremos a este caso “ruido”). Hemos ejemplificado, con el calco de la estructura del anterior laberinto para el detective de ficción, estas tres posibilidades numeradas:

1. En el círculo número uno, el lector acaba de crear un camino donde en realidad el texto no lo preveía: su recorrido atraviesa un muro del laberinto metafórico porque el lector cree haber encontrado una pista donde únicamente había ruido por parte del texto. La pista, finalmente, será falsa, pero no en el mismo sentido que un *red herring*, puesto que éste es colocado en el texto para despistar al detective (a menudo por el criminal, pero también en ocasiones por la pura casualidad).
2. En el círculo número 2 encontramos una “X”. Ésta simboliza el fallo por parte del lector a la hora de encontrar o identificar una pista. En esa situación, la pérdida no es grave, puesto que la pista finalmente se revelará como falsa, ya que conduce a un callejón sin salida. Sin embargo, observemos el último círculo.
3. En este punto, se produce la derrota del lector, pues ha fallado al identificar una pista vital, que conduce a la salida del laberinto. Los relatos policíacos tienden a

contener invariablemente pistas falsas (de otro modo no hay engaño posible), a menudo ruido (información no relevante en modo alguno para la trama) y en muy pocas ocasiones redundancia. Esto quiere decir (en contra de la teoría de la comunicación, según la cual la redundancia causa ruido; recordemos que nos inspiramos en sus términos, no los calcamos) que una vez el lector ha fallado al interpretar correctamente una pista, no se le concederán segundas oportunidades o pistas adicionales para ponerle en el buen camino. En las novelas de Doyle y Christie que analizamos, toda la información en forma de pistas ciertas es esencial: sin una de ellas el lector no podrá retomar el hilo de Teseo para salir del laberinto.

Es necesario apuntar que mientras el fallo del lector en el paso número 2 carece de importancia, en los pasos 1 y 3 resulta fatal. En definitiva, el lector se enfrenta en realidad a cuatro problemas diferentes:

1. Identificar y cribar el ruido de la información en el relato.
2. Identificar las pistas del relato.
3. Cribar correctamente las pistas auténticas para separarlas de las falsas.
4. Dar un sentido coherente a las pistas auténticas (nos extenderemos más sobre esta cuestión en breve).

La trama se complica: como hemos apuntado anteriormente, no debemos dejarnos llevar por la ingenuidad de creer que las pistas se encarnan únicamente en objetos de naturaleza física, como la clásica colilla en el escenario del crimen, que tanto juego da en las actuales series de televisión. El lector debe mantener sus sentidos alerta de forma constante, puesto que la manifestación de una pista puede darse en múltiples formas, por ejemplo:

- a) Material, como la susodicha colilla, el arma del crimen, casquillos, perfumes, etc. Se trata quizás de la pista más sencillamente identificable por el lector (de ahí que sea una posición privilegiada para las falsas pistas o las pistas interpretadas incorrectamente).



- b) Verbal. Se trata de las pistas que el lector puede encontrar en fragmentos de diálogo. Agatha Christie es una maestra en camuflarlas en los diálogos más insospechados, por ejemplo:

–¿Vino algún extraño a ver a Mr. Ackroyd esta semana?

El mayordomo reflexionó unos segundos.

–Vino un joven el miércoles, señor. Creo que era de Curtis&Troute.

Raymond hizo un gesto de impaciencia.

–Lo recuerdo, pero este caballero no se refiere a esa clase de extraños.

CHRISTIE (1997b: 75)

Precisamente el joven del que habla Parker, el mayordomo, proporciona una de las informaciones clave para resolver el caso, puesto que trabaja para una empresa que fabrica dictáfonos. El gesto de impaciencia de Raymond, el secretario del finado, y su réplica que resta valor a la información (el joven, en efecto, no puede ser sospechoso del crimen) se ocupan de borrar, a ojos del lector, esta información en tanto que irrelevante. Recuperaremos el ejemplo unos párrafos más adelante, cuando examinemos el papel del lector con respecto a las pistas.

- c) Emocional. A menudo las pistas se esconden bajo las reacciones de los personajes que el narrador describe. Dado que la pista depende de la descripción y modalización del narrador, suelen más difíciles de encontrar aún que los tipos previos.
- d) Factual. Al igual que en el caso previo, en ocasiones acciones aparentemente inocentes narradas o descritas por la instancia narradora pueden revestir importancia capital para la resolución del caso.

Nuestra clasificación no pretende ser exhaustiva y no agota, desde luego, las posiciones en las cuales las pistas pueden colocarse por parte del autor.

### **5.1. Dos tipos de investigadores, de acuerdo al análisis de pistas**

En este punto haremos un inciso para anotar que cabe establecer una posible división del policiaco – enigma en a su vez dos subgéneros menores, precisamente teniendo en cuenta la naturaleza de las pistas gracias a las cuales razona el detective: los del investigador que razona a partir de la certeza que le aportan indicios físicos y los del investigador que razona empleando la lógica a partir de los datos. Es lo que ya apuntaba Jorge Luis Borges:

A despecho de su éxito, el especulativo Augusto Dupin ha tenido menos imitadores que la ineficaz y metódica policía. Por un "detective" razonador –por un Ellery Queen o Padre Brown– hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros. La toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía y hasta la criminología, han ultrajado la pureza del género policial. BORGES (1986: 22 de enero de 1937)

Gilles Deleuze parece compartir inicialmente la división, aunque no secunda el juicio del célebre anglófilo argentino, puesto que Deleuze simplemente traza la misma línea divisoria, sin apreciaciones valorativas, y la asocia a las respectivas corrientes filosóficas en Francia e Inglaterra:

Dans l'ancienne conception du roman policier, on nous montrait un détective de génie, consacrant toute sa puissance psychologique à la recherche et à la découverte de la vérité. La vérité y était conçue d'une manière toute philosophique, c'est-à-dire comme le produit de l'effort et des opérations de l'esprit. Voilà que l'enquête policière prenait son modèle sur la recherche philosophique, et inversement donnait à celle-ci un sujet insolite : le crime à élucider.

Or il y avait deux écoles du vrai : l'école française (Descartes), où la vérité est comme l'affaire d'une intuition intellectuelle de base, dont il faut déduire le reste avec rigueur – l'école anglaise (Hobbes), d'après laquelle le vrai est toujours induit d'autre chose, interprété à partir des indices sensibles. Bref : déduction et induction. Le roman policier, dans un mouvement qui lui était propre, reproduisait cette dualité et l'illustrait de chef-d'œuvre. L'école anglaise : Conan Doyle avec Sherlock Holmes, prodigieux interprète de signes, génie inductif. L'école française : Gaboriau, avec Tabaret et Lecoq, puis Gaston Leroux, avec Rouletabille (Rouletabille invoque toujours « le bon bout de la raison », « le cercle entre les deux bosses de son front » pour opposer explicitement sa théorie des certitudes à la méthode inductive, à la théorie des signes anglo-saxonne). DELEUZE (2002: 114-115)

Por totalmente rica, inspiradora y sugerente que resulte la división filosófica, Deleuze comete un error al desdoblarla en una simétrica dicotomía psicológica-literaria. No deja de resultar irónico el hecho de que nuestro crítico jamás habría caído en la trampa de haber leído atentamente a Holmes: el francés está deformando los hechos para amoldarlos a sus teorías, en lugar de concebir las teorías flexibles para dar cabida a los hechos, contra lo cual nos previene Sherlock en varias ocasiones:

Aún no dispongo de datos. Es un error capital teorizar antes de tener datos. Sin darse cuenta, uno empieza a deformar los hechos para que se ajusten a las teorías, en lugar de ajustar las teorías a los hechos.

*Escándalo en Bohemia* in DOYLE (2010: 286)

[E]s un error elaborar teorías antes de conocer los hechos, porque luego uno tiende a retorcer los hechos sin darse cuenta para que encajen en las teorías.

*La aventura de Wisteria Lodge* (Ibíd.: 954)

En efecto, dos hechos notorios e irrefutables desacreditan la división de Deleuze: en primer lugar, como apunta Borges, Auguste Dupin, el abuelo de los detectives razonadores puros, sale de la pluma de Poe, a quien no creemos que pueda incluirse en la escuela francesa, dada la nacionalidad estadounidense del autor. En segundo lugar, de haber leído atentamente todas las aventuras de más célebre detective, Deleuze habría comprendido enseguida que Holmes no representa en exclusiva uno de los dos paradigmas deductivos que mencionan tanto él como Borges, puesto que Sherlock Holmes es a los detectives lo que Superman a los superhéroes: el modelo que encarna la perfección, que contiene todas las virtudes posibles y en el cual se inspirará la posterior tradición. Holmes se sirve tanto de la evidencia física como del razonamiento abstracto de tipo deductivo. Podemos citar algunas aventuras en las que Holmes utiliza fundamentalmente el razonamiento abstracto, sin servirse de evidencias físicas en forma de clave: *El ritual de los Musgrave*, *El dedo pulgar del ingeniero*, *La corbeta Gloor Scott*, *La liga de los pelirrojos*, *El intérprete griego*, *La aventura de los tres estudiantes*, *La aventura de la melena de león*, *La aventura del constructor de Norwood*...

El propio Raymond Chandler reconoce abiertamente la proyección de la figura de Holmes en múltiples direcciones (reconoce en Holmes la actitud, el diálogo chispeante) y salva a Doyle en tanto que precursor. En su introducción a la edición bilingüe de *El simple arte de matar* [CHANDLER (1996)], Manuel González de la Aleja Barberán simula una entretenida investigación – encuesta sobre la historia del policiaco, en la que dialoga con y pasa revista a algunos de los más célebres detectives. Sherlock Holmes es señalado como aquel que abrirá tres vías posibles: carácter racional del crimen, culto a la personalidad del investigador, espíritu de aventura. El autor nos indica cómo de esta primera cualidad surge la novela – problema:

De las características esenciales que yo había podido encontrar en las aventuras de Sherlock Holmes y el Dr. Watson: el carácter científico o racional del crimen, el atractivo de la

ambigua personalidad del detective, y su capacidad para invocar el espíritu de la aventura y el peligro, fue la primera la que iba a preponderar durante bastantes años. La idea de la novela de detectives como juego, como partida de damas en palabras de Dupin, se llevaría a su extremo con la creación, a través de la convención del “fair-play”, de lo que Javier Coma llama afortunadamente “crucitrama”. In CHANDLER (1996: 18-19)

Gilles Deleuze únicamente nos cita a Holmes como ejemplo del policiaco a la inglesa, cuando en realidad es la fuente de la que nacen las dos vertientes que Borges distingue: ¿qué hacer con investigadores como Miss Marple o Lord Peter Wimsey, de Agatha Christie y Dorothy L. Sayers? ¿Qué hay del, tan querido por Borges, padre Brown, de la pluma de G. K. Chesterton? Todos ellos utilizan el raciocinio puro de Rouletabille, rara vez de sirven de las conclusiones científicas de indicios físicos. Deleuze traza una línea sin duda atractiva, pero paradójicamente los hechos lo delatan como tremendo fabulador y culpable del caso que nos ocupa.

Pero regresemos ahora a nuestra perspectiva, la del lector y su problemática posición con respecto a las pistas: ¿cómo saber si una posición textual, ya sea diálogo, narración o descripción, esconde una pista? El detective de ficción, en realidad, nunca se enfrenta a este tipo de puzle; de ahí las afirmaciones de Moretti mencionadas con anterioridad:

Just as the detective 'rewrites' the story produced by the criminal, so the reader, furnished with all the necessary clues, can solve the mystery and thus 'write' the story that he is reading by himself. But this is not in reality a challenge to his intelligence. As reader, one is allowed to discover only what one would have found out anyway. To attempt to 'guess' is only to hide from oneself the fact that the rules are loaded, and to accept a situation in which the individual's brain might as well stop working. MORETTI (1988: 148)

En la misma línea se expresa Ernest Mandel, cuando afirma que la lectura de lo relatos policiacos no consiste en *fairplay*, sino “fake play under the guise of fair play”<sup>124</sup>. De acuerdo con su opinión, el policiaco clásico es más bien un juego de dados trucados, puesto que el ganador siempre está predeterminado por el autor y, como en la caza del zorro, ni el criminal gana nunca, ni el lector sobrepasa en inteligencia al autor.

Desde luego, si concebimos la competición en estos términos, el lector no puede ganar, al igual que el criminal. Pero el lector, a diferencia del criminal, en tanto que ser físico y real, tiene libertad para conjeturar y puede igualar la inteligencia del autor (no se

---

<sup>124</sup> “Juego sucio disfrazado de juego limpio”. MANDEL (1984: 48)

trata de sobrepasarlo); los términos del desafío exigen igualdad, no “ganar” en un sentido imposible. No obstante, es cierto que los dados están trucados: el detective de ficción siempre encontrará e interpretará correctamente todas las pistas. Por ello, la manera correcta de representar “su reto” en comparación con el nuestro, a través de nuestro laberinto-metáfora es la siguiente:

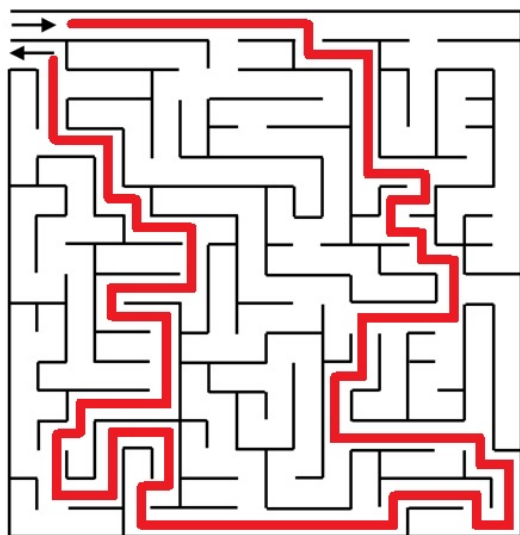


Figura 1.9.:  
El reto del lector.

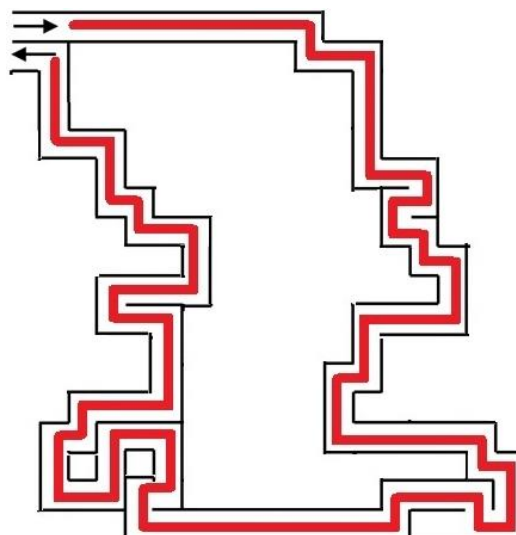


Figura 1.10.:  
El reto del detective.

Como podemos apreciar, la dificultad del reto no es comparable. En ese sentido, el reto no es justo: en un policiaco – enigma bien escrito, tenemos al menos una oportunidad de ganar (y con ello queremos decir igualar la proeza del detective). En ese sentido, el *fairplay* cumple lo que promete, si se mantiene en todos los puntos claves de la novela: el reto es justo para el lector porque el puzzle existe y puede ser resuelto. Recordemos la falacia del consecuente que emplea Holmes: entre todas las posibilidades, él escoge la única correcta y lo hace pasar por una sencilla y obvia deducción. En nuestra contra juega la falacia: nosotros debemos considerar las múltiples causas que pueden haber originado la consecuencia y dar con la correcta, sin la varita mágica de Holmes. Aquí reside la ilusión de la resolución del puzzle, y el motivo (entre otros, como puede ser la cantidad de información o la complejidad de la misma) por el cual la mayor parte de los policiacos no son resueltos por el lector.

## 5.2. El carácter polisémico de las pistas y de “pista”

Volvamos a la naturaleza de las pistas desde el punto de vista del lector. En varias ocasiones, hemos hablado de “manifestaciones de pistas”, más de que de “pistas” y existe una buena razón para ello: en realidad hemos pasado revista a huecos textuales (descripciones de objetos, líneas de diálogo, descripciones de estados de ánimo, narraciones de acciones...) donde la pista puede encajar —o puede que no—.

A pesar de que la importancia e interpretación semiótica de las mismas han sido tratadas con detenimiento en los estudios citados anteriormente, sorprende que ninguno de ellos llame la atención sobre el carácter polisémico y equívoco del término. Esto se nos hace evidente en cuanto comparamos las diversas acepciones del término y distinguimos las perspectivas del narrador, del investigador y del lector.

En primer lugar, “pista” puede utilizarse restrictivamente para referirse al objeto material (tipo *a*) en nuestra sucinta clasificación, recordemos) que el detective encuentra o recoge: Dupin encuentra restos de pelo en la habitación de *Los crímenes de la calle Morgue*. Sin embargo, como hemos mencionado en varias ocasiones, la pista puede tener una naturaleza doble: si pensamos en la mencionada como pelo humano, se trata de una pista falsa (*red herring*). Si pensamos en ella como pelo de orangután, de pronto es una pista verdadera.

En segundo lugar, el problema reside en que, sea cual sea su naturaleza, se denomina pista también a un signo sin significado (si tal cosa es posible), o más bien con su significado diferido por el lector / detective. Pensemos en el sillón desplazado en la habitación de *El asesinato de Roger Ackroyd*. Sin duda constituye una pista y Poirot lo sabe; el problema es que la pista todavía no ha recibido la adecuada interpretación, su significado real para convertirse en una pista correcta, a lo cual también se suele denominar pista, sin más.

Mientras tanto, la pista puede adquirir el significado del que el asesino le ha dotado y ser al tiempo una pista y una pista falsa: la pista ahora pasa de convertirse en recolección material a signo equívoco. Y más aún, una vez el detective haya interpretado correctamente y combinado el significado real de varias pistas, puede obtener una línea de razonamiento, del tipo “el asesino no quería que viésemos el contenido del sillón, por ello lo giró”, a lo que, a falta de otro término, también se le llama “pista” a menudo en el género policiaco.

Son demasiadas acepciones, como vemos, para intentar una clasificación rigurosa sin caer en las indeterminaciones que provoca la polisemia. Nos aventuramos, pues, a proponer una terminología propia con la finalidad de ilustrar las diferentes perspectivas diegéticas y extra-diegéticas sobre las cuales queremos arrojar luz.

### 5.3. Desde la perspectiva intradiegetica: el olfato del sabueso

Diferenciamos para empezar, desde la perspectiva del detective, entre “pista” y “pistema”. La pista es la manifestación del signo aún no interpretado, o al menos, cuya apariencia no suele ser evidente por sí misma. Definiremos “pistema” como la unidad mínima de información que el detective maneja para llevar a cabo un razonamiento encaminado a resolver el crimen, extraída de las pistas. Estos sistemas pueden ser combinados o analizados con más profundidad para constituir una unidad mayor: llamaremos a esta unidad “pieza” (en honor a la metáfora del puzle). Será combinando las piezas como el detective resuelva el caso.

En ocasiones pista y sistema van inmediatamente de la mano: el sospechoso es hallado con un cuchillo clavado: la pista es el cuchillo, el “pistema” es que el arma utilizada para cometer el crimen fue un cuchillo. Y sin embargo, reparemos en lo fácil que puede ser dar un paso en falso: en cuán numerosos relatos hallamos esta situación, y, sin embargo, finalmente el asesino ha empleado el veneno o cualquier otro mecanismo para disimular más tarde clavando un cuchillo a la víctima. El ejemplo del sillón nos servirá nuevamente para ilustrar la diferencia: Poirot se entera de que el sillón ha sido movido en algún momento entre el descubrimiento del cadáver y el día siguiente. La pista es obvia. El sistema no lo es (aún), ni para el lector ni para Poirot. La semiótica servirá para interpretarlo. Más adelante, cuando Poirot obtenga el sistema (“el asesino quería ocultar algo con la posición del sillón”), podrá combinarlo con otros sistemas (“el asesino utilizó un dictáfono”) para constituir varias “piezas”: el asesino ocultó el dictáfono tras el sillón, en primer lugar. En segundo lugar, otra “pieza”: Roger Ackroyd ya estaba muerto cuando Parker, su criado, creyó oír su voz. Y así sucesivamente hasta armar por completo el puzle gracias a la correcta combinación de sus piezas.

Podemos, finalmente, dejar la terminología inglesa que hemos procurado utilizar hasta aquí precisamente para evitar la confusión para describir la situación en la que una pista finalmente no revela un sistema para el detective. Como veremos, *red herring* obtendrá una función completamente diferente desde el punto de vista del lector.

Esta clasificación nos da como resultado el siguiente esquema:

PERSPECTIVA	FENOMENOLOGÍA	SEMIÓTICA / HEURÍSTICA	HEURÍSTICA	
INVESTIGADOR	PISTA ➡	PISTEMA ➡	PIEZA ➡	SOLUCIÓN
	PISTA ➡	PISTEMA ➡		
	PISTA ➡	PISTEMA ➡	PIEZA ➡	
	PISTA ➡	PISTEMA ➡		
	PISTA ➡	PISTEMA ➡	PIEZA ➡	
	PISTA ➡	PISTEMA ➡		
	PISTA ➡	RED HERRING		
	PISTA ➡	RED HERRING		

Figura 1.11.  
Tipología de la función de las pistas desde la perspectiva intradieгética.

#### 5.4. Desde la perspectiva textual: los ojos del lector

Para el lector, sin embargo, el puzle adquiere una dimensión completamente diferente. Recordemos su primer problema: las pistas del investigador no son recogidas de forma automática, sino que ha de encontrarlas y recogerlas entre el ruido.

Su segundo problema es el siguiente: pudiera ser que el lector interpretase como pista algo que no lo es. Y tercer problema: finalmente las pistas pueden revelarse como pistas falsas, pero que el lector no identifica. El lector, para emplear la metáfora continuada, va a ciegas por el laberinto, a diferencia del esquema apriorístico que despliega el investigador (véase figura 1.10).

Debido a esta labor de recolección ciega, proponemos la siguiente terminología para ejemplificar la perspectiva lectora del puzle: llamaremos “muestra” a toda información que recoja el lector, susceptible en su opinión de constituir un pistema. El lector puede haber obrado con éxito (recogiendo un posible pistema), o bien haberse equivocado en su elección: puede haber recogido como muestra “ruido”, o puede haber recogido como muestra un *red herring*. En ambos casos, diremos que el lector ha caído en un “foso” (colocado intencionalmente por el texto, en caso de *red herring*) o no colocado intencionalmente por el texto, puesto que el detective no lo identifica como *red herring*, pero que el ansia interpretativa del lector ha creado, víctima de su propia codicia en la recolección de muestras.



Por lo normal, sólo si el lector ha recolectado todas y cada una de las muestras correctas, identifica los pistemas dentro de las muestras y no cae en los fosos, podrá tener acceso a las piezas, las cuales, por supuesto, no se recombinan heurísticamente por sí solas, sino únicamente si el lector aplica la heurística adecuada, podrá llegar a la solución final:

PERSPEC- TIVA	HERMENÉUTICA	NATURALEZA DE LA MUESTRA	SEMIÓTICA / HEURÍSTICA	HEURÍSTICA	
LECTOR	MUESTRA(S) ➡	PISTA(S) ➡	PISTEMA(S) ➡	PIEZA(S) ➡	SOLU- CIÓN
	MUESTRA ➡	PISTA ➡	PISTEMA ➡		
	MUESTRA ➡	PISTA ➡	PISTEMA ➡	PIEZA ➡	6. NO COMBI- NADA ERROR / INSO- LUBLE
	MUESTRA ➡	PISTA ➡	PISTEMA ➡	5. NO COMBINADO ERROR / INSOLUBLE	
	MUESTRA ➡	PISTA ➡	2. NO DESCIFRADA ERROR / INSOLUBLE		
	MUESTRA ➡	FOSO: RED HERRING ➡	INTERPRETADO COMO PISTEMA ➡	3. ERROR / INSOLUBLE	
	MUESTRA ➡	FOSO: RUIDO ➡	INTERPRETADO COMO PISTEMA ➡	4. ERROR / INSOLUBLE	
	MUESTRA ➡	FOSO: RED HERRING ➡	FOSO NO DESCIFRADO ➡	POSIBLE RECUPE- RACIÓN	
	MUESTRA ➡	FOSO: RUIDO ➡	FOSO NO DESCIFRADO ➡	POSIBLE RECUPE- RACIÓN	
	MUESTRA ➡	FOSO: RED HERRING ➡	INTERPRETADO COMO TAL ➡	ACIERTO PARCIAL	
	MUESTRA ➡	FOSO:RUIDO ➡	INTERPRETADO COMO TAL ➡	ACIERTO PARCIAL	
	NO RECOGE MUESTRA ➡	RUIDO ➡	ACIERTO PARCIAL		
	NO RECOGE MUESTRA ➡	FOSO: RED HERRING ➡	ACIERTO CASUAL		
	NO RECOGE MUESTRA ➡	PISTA ➡	1. ERROR / INSOLUBLE		

Figura 1.12.  
Tipología de la función de las pistas desde la perspectiva lectora.

Si preferimos una segunda metáfora al concepto “el lector va a ciegas por el laberinto”, podemos propocionarla: el lector debe reconstruir el puzle con sus piezas, como fichas boca abajo; irá recogiendo muestras, pero su significado no es obvio porque no puede girar la pieza para ver qué tiene dibujada. De esta forma, sus herramientas se reducen a la mitad y, en lugar de forma y significado, sólo podrá guiarse por la forma. La naturaleza de la muestra siempre es una incógnita: ¿muestra/pista?, ¿muestra/foso? Además, recae en lector la labor de extraer de la muestra/pista el pistema (pues de otro modo no podrá manejar las piezas) así como de combinar correctamente los pistemas para obtener piezas y éstas para obtener la solución.

En nuestro esquema, el camino del detective y la única posible solución exitosa para el lector que brinda el *fairplay* están representados por las elecciones que encabezan la tabla en forma de flechas: si el lector recoge la muestra y estas muestras constituyen pistas y de las pistas obtiene el pistema y combina/interpreta correctamente los pistemas para obtener piezas y combina/interpreta correctamente las piezas, entonces puede llegar a la solución final. Pero son múltiples los obstáculos en su camino:

1. El error enumerado como “1” (figura 1.12), de entre todos los errores que conducen a un callejón sin salida, es probablemente el más común (junto con el número 2) al que se enfrenta el lector: se produce cuando el texto dispone de una pista, pero el lector no recoge la muestra. Recuperando uno de nuestros ejemplos, ¿quién podría suponer que tras la siguiente conversación se esconde una información vital para la resolución del puzle?:

—¿Vino algún extraño a ver a Mr. Ackroyd esta semana?

El mayordomo reflexionó unos segundos.

—Vino un joven el miércoles, señor. Creo que era de Curtis&Troute.

Raymond hizo un gesto de impaciencia.

—Lo recuerdo, pero este caballero no se refiere a esa clase de extraños.

Se volvió a hacia Poirot.

—Mr. Ackroyd pensaba comprar un dictáfono —explicó—. Eso nos hubiera permitido hacer mucho más trabajo en menos tiempo. La firma en cuestión nos envió un representante, pero no llegamos a un acuerdo. Mr. Ackroyd no se decidió a comprarlo.

Poirot miró al mayordomo.

—¿Puede usted describirme a ese joven, mi buen Parker?

–Era rubio, señor, y de baja estatura. Bien vestido, llevaba un traje azul marino. Un muchacho muy presentable, señor, para ser un sencillo empleado. Poirot se volvió hacia mí.

–El hombre que usted vio ante la verja era alto, ¿verdad, doctor?

–Sí. Mediría un metro ochenta por lo menos.

–Entonces, no van por ahí los tiros –declaró el belga–. Gracias, Parker.

CHRISTIE (1997b: 75)

La existencia del dictáfono parece mencionada en forma de excusa, para justificar que el agente de la compañía no tiene nada que ver con el crimen; inmediatamente Poirot abre una línea de sospechas para distraer la atención del lector hacia “joven = posible asesino”, y alejar la atención del dictáfono. Si el lector lee el pasaje, pero no identifica “Un dictáfono fue propuesto para su compra al señor Ackroyd” como muestra –que puede contener un pistema “el dictáfono entra en juego en el crimen” –; entonces el lector ha caído en la trampa número uno: perder una muestra que contenía una pista.

El puzle (a no ser que nos enfrentemos a un raro caso en el que el policiaco contiene “redundancia” en sus pistemas) terminará con un error por parte del lector, que atribuirá la responsabilidad a un falso culpable, o bien le resultará insoluble por el método de Poirot.

Apuntemos que existen otras dos posibilidades en las que el lector no recoge la muestra: si se trata de “ruido”, entonces el lector está acertando: no hay nada que recoger. Esto no implica que la solución del puzle esté bien encaminada, únicamente se trata de un pequeño acierto, etiquetado como “acierto parcial”.

La segunda posibilidad es más curiosa, ya que se trata de un “acierto casual”: el texto despliega un foso en forma de *red herring* o pista falsa, pero el lector no repara en ella, no la recoge como muestra para su ulterior consideración, y por tanto acierta sin saberlo, pues no será confundido por el *red herring*. Es necesario hacer notar que esta situación no es nada común, puesto que por lo común los *red herrings* están distribuidos a lo largo del texto llamando la atención de forma muy obvia, con el fin precisamente de confundir al lector.

2. El error calificado como número 2 es, probablemente, el segundo más común junto con el número 1. Aquí, el lector ha sabido recoger la muestra: ha interpretado que es una pista (de otro modo no la habría recogido), pero no es

capaz de pasar de la pista al pistema, no es capaz de efectuar la operación semiótica o heurística que le permite pasar del *fairplay* a estar a la altura de Holmes: ve el sillón al que apunta Poirot, pero para él es un signo carente de significado útil. En este punto, el lector suele estar a la par con Watson: mira, pero no ve; oye, pero no escucha.

3. El error número 3 consiste en que el lector ha caído en el foso tendido por el autor-narrador: ha recogido la muestra como valiosa, pero la ha identificado incorrectamente como portadora de un pistema, cuando no es el caso (se trata de un *red herring*): si el lector obtiene una conclusión de este proceso, será invariablemente errónea e imposibilitará la resolución del puzzle o bien lo encaminará hacia una resolución desacertada.
4. Los resultados del error número 4 son, a efectos prácticos, idénticos a los del error número 3. La diferencia es de naturaleza intencional: en este caso, el lector cae en el foso que él mismo se ha preparado, inconsciente, al tomar por un pistema lo que no era más que ruido por parte del autor. En términos clínicos, esto se denominaría “paranoia”, pues es la creación de signo y significado, donde en realidad no existe tal cosa. El término literarios, diríamos que el lector es víctima del síndrome de Don Quijote: obsesionado con la aventura, ve gigantes donde hay molinos: su capacidad semiótica / heurística falla por exceso en lugar de por defecto. El lector puede recoger como muestras tanto ruidos como *red herrings*, pero si más adelante en la lectura y antes de la resolución final, los identifica como tales y no extrae pistemas de ellos, entonces ha acertado parcialmente y la solución aún es posible, siempre y cuando cumpla el resto de condiciones. Nos queda por comentar el curioso caso en el que el lector recoge ruidos y *red herrings* como “muestras”, pero no es capaz de extraer ningún pistema de ellos (pese a la obviedad del significado del “*red herring*”) a pesar de su voluntad: paradójicamente, su falta de acierto le salva, puesto que no le conducirá en la dirección errónea: la recuperación aún es posible, puesto que no se ha dado finalmente el paso fatal en la dirección incorrecta.
5. En el error número 5, el lector ha llegado tan lejos como para identificar correctamente los pistemas de entre las muestras y separarlos de los *red herrings* y el ruido. Su problema en este punto reside en que no sabe qué hacer con estos

pistemas, no puede ir más allá para constituir piezas de resolución. En nuestro ejemplo con Poirot en el caso Ackroyd, el lector descifra y entiende que el sillón se ha girado para ocultar algo, pero no consigue conectarlo con el dictáfono, el cual también ha conseguido identificar como pistema que juega un papel en la historia.

6. En el error número 6, el lector reproduce el error número 5, únicamente a escala mayor: con ciertas piezas armadas, no logra encajar todas ellas. Por ejemplo, puede comprender que el sillón oculta el dictáfono, pero no entiende a quién proporciona este hecho una coartada. Se trata de un caso improbable (puesto que el lector que haya logrado componer las piezas, probablemente posee la habilidad necesaria para hacerlas encajar), pero la posibilidad teórica existe.

En conclusión, el desafío está trucado o es injusto, por mucho *fairplay* que exista, en la medida en que el lector posee seis maneras diferentes de fracasar y no resolver el puzle y sólo una de acertar en la solución, mientras que el investigador no posee ningún camino hacia la derrota y sólo recorre uno hacia la victoria. El objetivo que nos propone el género policiaco – puzle, por tanto, es empatar intentando emular al investigador.

### 5.5. Las hazañas del lector que recoge el guante

No basta con la simple recolección de pistas para resolver el puzle, sino que son necesarias complejas operaciones para darles sentido: en unas ocasiones será necesario combinarlas entre sí, en otras aplicarles la interpretación correcta, en otras analizarlas a la luz de un método, puede que la importancia resida en ordenarlas cronológicamente de forma correcta para descubrir ulteriores pistemas.

Es hora de abandonar la metáfora del laberinto y del puzle para mostrar cómo funciona la deducción real que, en teoría, el texto exige al lector para resolver el enigma: hemos elegido para ejemplificar el proceso una conocida novela de Agatha Christie: *Asesinato en el Orient Express* [CHRISTIE (2014a)].

Para los lectores que no conozcan los detalles de la trama, Raymond Chandler a continuación la pisotea con crueldad:

Y hay una historia de Agatha Christie protagonizada por Monsieur Hercule Poirot, ese belga ingenioso que habla como si tradujera literalmente el francés del colegio. Después de enredar debidamente con sus "pequeñas células grises" Monsieur Poirot decide que puesto que

ninguno de los ocupantes de cierto coche-cama podría haber cometido el asesinato solo, lo hicieron todos juntos, y distribuye el proceso en una serie de operaciones tan sencillas como un juego de niños. Este relato es de los que ofrecen plenas garantías de hacer quedar como un idiota incluso al lector más inteligente. Solo un imbécil lo podría adivinar. CHANDLER (1996: 59-61)

A pesar de lo que señala Chandler, Hercule Poirot no llega a la conclusión de que “lo hicieron todos juntos” a causa de la imposibilidad de que uno solo lo cometiera; de hecho uno solo de los ocupantes del coche-cama no comete el asesinato (dos, si exceptuamos al propio Poirot) y el belga también lo descubre. Chandler parece aceptar la posibilidad contra-textual de que el acierto por fortuna es una solución válida y satisfactoria. Pero entonces, ¿para qué construir una trama elaborada y mantener el *fairplay* en escena constantemente? Acertar a ciegas, por corazonada, no es una estrategia lectora aceptable según el pacto de lectura que el género policiaco – enigma nos propone.

Los procedimientos de Poirot para llegar a su conclusión y lo que se le exige al lector para poder ganar el desafío son múltiples y complejos. Así comienza Poirot el anuncio de su resolución final:

En cuanto acabé de escuchar todas las declaraciones, me recosté, cerré los ojos y me puse a pensar. Se me presentaron ciertos puntos muy dignos de atención. Ya expliqué esos puntos a mis dos colegas [...]. Recordaré someramente los demás. El primero y más importante es una observación que me hizo monsieur Bouc en el vagón restaurante, durante la comida, al día siguiente de nuestra salida de Estambul. En aquella ocasión me hizo notar que el aspecto del comedor era interesante, porque estaban reunidas en él todas las nacionalidades y clases sociales. CHRISTIE (2014a: 220)

El párrafo es interesantísimo: en él, Poirot pone la primera pieza para reconstruir el puzle; digamos que se trata de un marco, una hipótesis metodológica que ha servido para hacer encajar el resto de piezas. Sin el marco, resultaría increíblemente difícil que el resto de pistas tomaran su lugar por sí solas. Es el marco lo que permite dar el primer paso hacia la explicación acertada. Sin embargo nos enfrentamos como lectores a un problema sumamente complejo: recoger la muestra de la pista-marco exige de nosotros buena memoria, pues aunque Poirot la recupera en la página 220, la muestra ha sido visible en la página 29, veladamente camuflada bajo una excusa de meta-literatura y, por tanto, podría ser obviada por el lector, juzgada como ruido:

[Monsieur Bouc]—¡Ah! —suspiró—. Si yo tuviera la pluma de un Balzac describiría esta escena.

[Poirot]—Es una buena idea.

—¿Verdad que sí? Nadie lo ha hecho todavía. Sin embargo, se presta para una novela. Nos rodean personas de todo tipo, de todas las nacionalidades, de todas las edades. (Ibíd.: 29)

Surge aquí nuestro primer escollo como lectores, pasar de la pista al pistema, puesto que el pistema que Poirot extrae de la pista posee un contexto histórico-cultural:

Me mostré de acuerdo, pero cuando este detalle singular volvió a mi mente, me pregunté si tal asamblea habría sido posible en otras condiciones, y me respondí que sólo en Norteamérica. En Estados Unidos puede haber un servicio doméstico compuesto por gentes de diversas nacionalidades: un chófer italiano, una institutriz inglesa, una niñera sueca, una doncella francesa y así sucesivamente. (Ibíd.: 220)

El escollo resulta muy llamativo: mientras se nos ha pedido la memoria de Poirot, podríamos estar a la altura. Sin embargo, ahora nuestro contexto como lectores del siglo XXI juega completamente en nuestra contra: en *Asesinato en el Orient Express*, el lector modelo lee desde 1934 (año de publicación de la novela) cuando probablemente sólo en Estados Unidos podría reunirse tal coincidencia multicultural o multi-nacional. Sin embargo, en nuestros días y desde nuestra perspectiva, la respuesta a la pregunta de si tal asamblea habría sido posible en otras condiciones, la respuesta es “En cualquier lugar de América, Asia o Europa, accesible mediante el avión o el tren”. En efecto, la globalización así como el aumento masivo de las redes de transporte hacen que un escenario como el que describe Poirot ya no levante en nuestra mente ninguna sospecha, no cause ningún asombro, a pesar de la observación de *monsieur Bouc*. Si perdemos de vista el contexto histórico-cultural en el que *Asesinato en el Orient Express* fue escrito y creemos ingenuamente que podemos leerlo con los ojos y mentalidad de un lector de 2014, nos hemos dejado engañar por la falacia según la cual el policiaco requiere únicamente una lectura anecdótica.

El caso del lector modelo con competencias muy específicas para desentrañar el enigma pudiera ser más extremo aún: el lector modelo de Eco en *El nombre de la rosa* lee desde la Edad Media (s. XIV), con un fluido dominio del latín (o con la ayuda de la edición traducida): de otro modo, no podría llegar a pistas claves en el libro. De modo que la cuestión del lector modelo y su repertorio enciclopédico vuelve aquí con toda su fuerza, a pesar de linealidad (reconocida) del policiaco.

Con todo, la distancia temporal entre la fecha de producción de la obra y la fecha de lectura de la misma es el menos complicado de los retos a los que se puede enfrentar el lector para dar respuesta al desafío. No podemos pasar revista de forma exhaustiva al amplio repertorio de habilidades investigadoras que Poirot despliega y que el lector debería emular para llegar a su conclusión. El lector del presente trabajo sabrá disculparnos, máxime cuando hemos contado veintiún procedimientos indispensables para la conclusión de Poirot, a saber: memoria, coherencia textual, coherencia entre diálogo y hechos, derivación lógica de los hechos, ingeniería inversa, coherencia entre fines y medios, conocimientos de tipo socio-cultural, lingüístico-cultural, atención al detalle, inferencia, jerarquía de propiedades, empatía, razonamiento excluyente, conocimientos sobre nivel de lengua, psicología inversa, meta-razonamiento, coincidencias imposibles, posibilidad y probabilidad, causalidad, imaginación, analogía.

La mayor parte de estas operaciones basan su efectividad en el razonamiento a partir de muestras aparentemente insignificantes o muy alejadas entre sí en la temporalidad del relato. Por si fuera poco, el estilo de Christie inunda conscientemente el flujo de la narración con abundante diálogo y multitud de datos: el lector ingenuo no se tomará el tiempo para reflexionar sobre la coherencia entre los mismos. La prosa de la autora, aparentemente carente de estilo, cumple una magnífica función: no dar cuartel al lector, gracias a su superficialidad inofensiva. El lector avanza y avanza con rapidez, sin tiempo para pararse a reflexionar, lo que le ayudaría sin duda. El lector tendría más posibilidades de resolver el puzzle si cerrase el libro cada cinco páginas para reflexionar sobre todos los datos que maneja hasta el momento, interiorizarlos y buscar ulteriores contrastes con los mismos. Pero, ¿por qué hacerlo? Al lector ingenuo le resultará muy sencillo seguir leyendo cuando nada parece impedir el transcurrir fluido del relato, con su inofensiva prosa sobre la cual no hace falta interpretar nada simbólico, ni profundizar en la psicología de ningún personaje.

En conclusión, parece altamente improbable que el lector común pueda estar a la altura de Poirot y gane el desafío tendido por el texto-autor. Comprenderemos mejor ahora, a la vista de las competencias razonadoras exigidas por el texto, cómo ciertos autores puedan hablar de ilusión, dados cargados o de reglas trucadas. También comprenderemos las reacciones airadas de intelectuales que pretendían leer una prosa simple y dar con la solución, gracias a la ayuda del *fairplay*.

Revisaremos, no obstante, la hipótesis de la aparentemente insuperable dificultad del lector para resolver un relato policiaco en nuestras conclusiones finales.



## Contenido del capítulo 2

Capítulo 2: Jean Echenoz: hibridación, desestructuración y destrucción genéricas.....	120
1. Contexto y significación de la obra echenoziana .....	120
2. <i>Je m'en vais</i> como híbrido genérico.....	128
2.1. Ruptura del horizonte de expectativas.....	133
2.2. Configuración de las tres dinámicas narrativas integradas en la novela.....	138
2.3. La parodia genérica.....	142
3. Morfología de la coordenada temporal .....	147
4. El efecto de oscilación pendular.....	153
4.1. Focalización actancial.....	154
4.2. Focalización espacial.....	156
4.3. Convergencias y divergencias de las dinámicas narrativas .....	160
4.4. Funciones del efecto oscilatorio .....	165
4.5. Oscilación en las bisagras como articuladores de la coordenada temporal.....	168
5. Funciones descriptivas como indicios policíacos en <i>Je m'en vais</i> .....	174
5.1. La falacia de los objetos-signos como metáfora de las emociones.....	174
5.2. El papel del objeto, reexaminado desde el contexto genérico.....	181
5.3. La caracterización de los personajes como herencia del policíaco .....	184
5.3.1. El conductismo contra la introspección psicológica .....	184
5.3.2. La descripción como indicio para el conocedor del código.....	189
6. Conclusiones .....	195

## Capítulo 2: Jean Echenoz: hibridación, desestructuración y destrucción genéricas

### 1. Contexto y significación de la obra echenoziana

Años 80: los movimientos de vanguardia tocan a su fin y, en cuanto a la narrativa francesa, el *Nouveau roman*, con su experimentalismo, parece estar igualmente agotado.

Para Dominique VIART (2004: 11) resulta innegable que la crítica literaria francesa a comienzos de esta década sufre de la imposibilidad para estar a la altura de los cambios estéticos que se van produciendo a lo largo del decenio: será necesario esperar la llegada de los 90 para volver a asistir a la eclosión de publicaciones críticas en forma de ensayos, monográficos, coloquios, artículos, etc.

Ciertas voces críticas comienzan a oírse lamentándose de la falta de un *grand romancier* o varios, añorando figuras de la talla de un Albert Camus o Jean-Paul Sartre. Aparece el fantasma de la expresión “muerte de la novela” (o su variante menos fatalista, “crisis de la novela”). Sin embargo, una nueva oleada de autores ha surgido para recoger no sé sabe bien qué testigo y el público y la crítica reaccionan:

Le renouvellement des pratiques et des objets d'écriture déconcerte forcément la réception, car le public, quelque peu asphyxié par une littérature devenue trop expérimentale, y trouve plutôt son compte. Que les romans lui parlent à nouveau de lui-même, de son monde et de son histoire (ces désormais célèbres « retours » : au sujet, au réel, au récit<sup>125</sup>) n'est pas pour lui déplaire. A fortiori si ces œuvres flirtent avec des formes dans lesquelles justement ce public puiserait pour assouvir un plaisir de lecture que l'air raréfié des expérimentations textuelles lui offrait mal : roman policier, roman « voyageur », roman historique, science fiction, politique fiction ou reportage historique... l'intérêt suscité dans ces années par des écrivains aussi différents que Modiano, Le Clézio, Ernaux, Sallenave, Echenoz [...] tient très certainement à cette double raison. VIART (2004 : 13)

Tres elementos nos interesan en esta cita: la idea de Viart sobre los “tres regresos”, el nombre de Echenoz como un escritor referente de esta nueva generación de autores y la idea de la revisitación (Viart emplea el término “flirteo”) de subgéneros con los que el gran público estaba ya bien familiarizado, y que aquí aparece el término *roman policier* como sujeto a dicha práctica. Partiendo de estos tres puntos, nuestra intención será centrarnos en

---

<sup>125</sup> Voir Dominique Viart et alii, *Les Mutations esthétiques du roman français contemporain*, revue Lendemain, n°107/108, 2002.

qué sucede cuando se produzca la tensión entre los códigos del género policiaco y el intento de ruptura del mismo por parte de estos nuevos escritores. Pero volvamos ahora al terreno de la crítica.

La crítica literaria de los decenios precedentes bien deserta, bien cambia sus centros de interés o se limita a monográficos especializados. Ninguna visión de conjunto parece ofrecerse en cuanto a este terremoto estético:

Les critiques de talent, accompagnateurs des fictions novatrices des décennies précédentes (Bernard Pingaud, Ludovic Janvier, Raymond Jean...) s'intéressent moins à des œuvres qui ne recourent plus leurs propres préoccupations avec la même acuité et privilégient désormais leur propre travail de création ou tournent leurs travaux vers d'autres champs (Tzvetan Todorov vers la philosophie éthique et politique, Julia Kristeva vers la psychanalyse – et Roland Barthes vers la photographie dans les dernières années de sa vie). D'autres ont tellement spécialisé leurs recherches qu'il ne leur arrive plus guère de commenter la littérature présente comme ils ont pu le faire autrefois (Gérard Genette). Et ce ne sont pas quelques essayistes nostalgiques de la littérature début-de-siècle, trop désolés de l'absence d'un « grand-écrivain » [...] qui peuvent les remplacer. (Ibid.: 14)

La siguiente pregunta lógica, pues, debería ser: ¿a qué se debe la desorientación o desafecto de la crítica francesa en este punto? Bruno Blanckeman apunta en varias direcciones. En primer lugar, la crisis de la novela coincidiría con una crisis de percepción de la misma:

La crise d'identité du roman français coïncide avec une crise de sa perception. L'une et l'autre participent de l'actuelle recherche de paradigmes qui travaille le champ culturel dans son ensemble et qui manifeste sa réaction face aux mutations historiques et civiles en cours. Période on ne peut plus stimulante : il importe au discours critique de reconstruire ses propres objets dans une identique tension polymorphe. BLANCKEMAN & MILLOIS (2004 : 8)

En segundo lugar, esta generación de escritores busca su propio espacio, consciente de sí misma, en la indefinición:

Les voies empruntées par nombre de romanciers contemporains ont certes de quoi désorienter. En masquant les frontières génériques, en se dérochant aux appartenances, en contestant la nouveauté à tout prix, en piégeant les clichés du jour, ils rendent souvent flous

les pactes de lecture. Ils semblent autant se méfier des leçons du passé que des donneurs de leçons présents. Suffisamment lucides pour les connaître, suffisamment intransigeants pour les contourner, ils cherchent leur voix dans le mince interstice laissé vacant par les fantômes de la tradition (académique ou avant-gardiste) et la surenchère des publications. (Íbid.: 6)

En efecto, se trata de una generación de escritores que parece buscar la inclasificabilidad. De todas las vías de escape mencionadas (ausencia de colectividad, desafío a los lugares comunes, búsqueda de nuevas voces escapando de la tradición vanguardista...), destacaremos dos: enmascarar las fronteras genéricas y convertir el pacto de lectura en algo impreciso, puesto que recuperaremos estos dos conceptos para nuestro análisis.

En este punto, Bruno Blanckeman y Jean-Christophe Millois nos ofrecen la otra cara de la optimista moneda que nos mostraba Dominique Viart: la fuga del público que prefiere un punto de innovación antes que una destrucción innovadora:

Tout cela [les voix d'expression des nouveaux auteurs] peut ne pas convaincre, nourrir un défaitisme ambiant qui porte à regretter l'apparente fécondité des époques révolues. Tout cela peut également surprendre et entretenir à rebours le culte d'un romanesque de type médiatique, formaté comme un magazine de société, un reality-show ou un polar de prime-time, avec juste ce qu'il faut de dérision-standard pour laisser croire que l'auteur pense plus loin que ce qu'il écrit. (Íbid.: 7)

Y nos interesa resaltar aquí la mención del *polar* (*genre policier*), no como recurso para la exploración de las fronteras genéricas o como contestación de las reglas internas del género policiaco, sino en tanto que género tradicional, como vía de escape, lugar acogedor para el público masificado (no debemos dejar escapar la expresión *polar de prime-time*) que encuentra una fórmula familiar en un género que conoce bien y le reconforta añadiendo únicamente un punto de *dérision-standard*.

Tenemos, pues, el género policiaco presentado en dos vías posibles: el escape de la literatura tradicional que ofrece a los nuevos escritores a finales del s. XX, en tanto que víctima o sujeto de la exploración genérica, y, por otra parte, el género policiaco como esta misma amenaza que parece buscarse exorcizar: el relato policiaco como consumo privilegiado de las masas. Podemos quizás buscar en esta aparente contradicción la coherencia y el sentido en el primer uso mencionado: ¿por qué este grupo de escritores utiliza el género policiaco para no escribir ficciones policiacas? Una primera respuesta a la

pregunta se encuentra en la inmensa popularidad del género policiaco, como género que representa las convenciones que el público conoce consolidado ya como literatura de masas. Y esto sin desde luego olvidar que el género policiaco, como apunta Dominique Viart, además de conocido, es un género apreciado por un gran público. El género policiaco atrae lectores. Si estos lectores serán atraídos para ser recompensados o para ser defraudados es un problema diferente.

En este nuevo espacio creador de finales del s. XX, de tránsito entre la tradición experimental con sus vías agotadas y los caminos que emprender hacia el nuevo siglo, parece hartos complicado buscar categorías o etiquetas definitorias. Dominique Viart, tras constatar el agotamiento de la crítica para explorar el nuevo horizonte literario, examina y rechaza las etiquetas que miran al pasado y el prefijo *néo* o *post*. En su opinión denotan incapacidad para pensar el futuro si no es desde el pasado; de igual modo, expresa su insatisfacción con el término “postmodernidad”, vacío de contenido según su opinión, cuando no contradictorio: curiosamente, el crítico abre una posible excepción para las ficciones de Echenoz o Toussaint:

Ce qui fait défaut, c'est une claire conscience des lignes de force [de la littérature actuelle] et des catégories critiques susceptibles d'en rendre compte. D'autant que le seul concept nouveau avancé dans ces années-là [les 80] – celui de « postmodernité » – conjugue deux défauts rédhibitoires : il est relativement confus puisque les définitions que l'on en donne ne s'accordent pas entre elles ; il nomme la dispersion et le chaos, la confusion des valeurs, mais évidemment, ne les organise guère. En outre, il convient assez mal à la littérature, à quelques rares exceptions près<sup>126</sup>. VIART (2004 : 16)

Hasta aquí, hemos mantenido la indefinición de “esta nueva generación de escritores”. Es hora de adjudicar, de acuerdo con Viart, ciertas clasificaciones o etiquetas descriptivas, algunas ya mencionadas : « effacement des frontières génériques, traque de l'obscur, affrontement aux poncifs, risque de l'illisible, vœu de transparence, écriture du réel » VIART (2004 : 21).

Dominique Rabaté busca en otra dirección aún más homogénea y opone la noción de *roman* (con su valor de artefacto realista decimonónico) a la de *récit* (con el acento en el acto de narrar como centro de la construcción textual) como definitoria del cambio de dirección:

---

<sup>126</sup> Exceptions appartenant plus à la littérature étrangère : Barth, Barthelemy, Pynchon, Calvino, Eco que française : Renaud Camus, Roman Roi ; peut-être quelques textes de Toussaint ou d'Echenoz ?

J'aimerais ainsi que la notion critique de récit serve à faire mieux percevoir ce qui se joue, par contrepoint et comme par effet d'aller retour, de plus intéressant dans le roman lui-même, dès lors justement que l'on reconnaît que certaines œuvres choisissent délibérément d'explorer des voies qui sont proprement celles du roman. Non par paresse [...], ni même dans le recyclage plus ou moins remis au goût du jour du côté de la provocation idéologique (Houellebecq) ou thématique (le roman *trash* qui ne compte que sur son contenu facilement choquant), ni sous le signe d'une désinvolture trop aisément caractérisable comme post-moderne (où, du dernier Christian Oster au dernier Jean-Philippe Toussaint, semble se développer un « nouveau roman de gare » aux ficelles sentimentales éculées). Certaines œuvres apparaîtraient ainsi, me semble-t-il, dans la cohérence de ce qu'elles construisent patiemment de livre en livre : dégagement existentiel de Jean Echenoz, méditation sur la mémoire et son travail de continuité chez Jean-Paul Goux, tentative d'échapper à la malediction de la détermination subjective pour Emmanuel Carrère, exploration de la scène familiale et de sa violence fondatrice chez Marie NDiaye, construction d'une utopie post-politique chez Antoine Volodine pour n'en citer que les plus saillantes pour moi aujourd'hui dans le paysage français. RABATÉ (2004: 50).

La noción de *récit* sería, así pues, la herramienta clave que serviría para explorar las propuestas narrativas de estos autores postmodernos: *dégagement existentiel* en el caso de Echenoz, por ejemplo.

Lionel RUFFEL (2004) encuentra en la noción de “espectralidad” la clave para agrupar a estos autores. No debemos caer en la trampa de identificar “espectralidad” con “regreso del fantasma”<sup>127</sup> (esto es, de la modernidad), sino más bien como el regreso del espectro de la misma, como duplicidad que permite abrirse hacia el futuro:

La spectralité ne serait pas le retour : il ne me semble pas qu'on puisse évoquer, bien que la tentation soit grande, pour ces deux livres [*Sniper* de Pavel Hak et *Un des malheurs* de Emmanuel Darly], un retour de la modernité. Mais plutôt son spectre : un désajustement, une intempestivité, une superposition, l'imposition d'un calque déformé, l'impression tenace qu'on lit un livre à la temporalité complexe ; une actualité qui se double d'un passé et se donne la possibilité d'un avenir. Car les livres du futur sont ceux qui sont frappés d'ores et déjà d'un effet de spectralité, qui possèdent la possibilité d'être le passé vivant, le passé fantomatique du futur. RUFFEL (2004: 109)

---

<sup>127</sup> Sjef HOUPEMANS (2008), en su libro *Jean Echenoz*, dedica una sección con el título de “Spectres” (Íbid.: 94) al *revenant* que vuelve del pasado, como Félix Ferrer tras su crisis cardíaca o la falsa muerte de Baumgartner.

En relación con la noción de regreso, Ruffel nos traza un panorama de las dinámicas de refundación de la novela, antes que de oposición a la tradición, ejemplificado precisamente con el método de Jean Echenoz:

Dans le roman français contemporain, la période textualiste du nouveau roman, baptisée par un remarquable redoublement moderniste « nouveau nouveau roman » et les expériences du groupe Tel Quel marquent le point d'aboutissement d'une recherche moderne qui fit du langage et de ce qui fut défini par le mot *texte* le propre du roman. Ce point, atteint dans tout le champ artistique, est devenu un point de mémoire, à partir duquel créer. Et par un retournement somme toute logique, le nouveau programme romanesque a inversé les données du précédent. À la pureté du propre, il substitue l'impropre. À l'internalisation, il préfère le dehors du texte ou du moins souhaite-t-il rendre visible le dehors de l'œuvre. On connaît la méthode fondatrice de Jean Echenoz, qui emprunte aux genres mineurs une force de renouvellement. On voit aussi comment il ne s'agit pas de s'opposer aux devanciers puisque de Vian à Sartre et jusqu'à Robbe-Grillet, le roman policier, par exemple, fut souvent utilisé<sup>128</sup>. Mais ici, il s'est agi d'un programme de renouvellement romanesque par l'hybridité et l'impureté. RUFFEL (2004 : 100)

Ahora bien, debemos apuntar aquí que la comparación incurre en una falacia por generalización en cuanto al concepto de *roman policier*: como veremos a continuación, el Nouveau Roman escribirá “anti-policíacos”, no policíacos propiamente dichos. Echenoz jugará con los códigos del policíaco a través de la parodia, pero su experimentación poco tiene que ver con la “anti-ficción” del *Nouveau Roman*.

Es hora ya de mencionar las etiquetas no textuales, sino generacionales o de grupo, que más éxito han visto en la crítica posterior. Christine Jérusalem pasa revista a las mismas:

« Nouveaux Nouveaux Romanciers », « écriture minimaliste », « romanciers impassibles », « Jeunes auteurs de Minuit » : autant d'appellations qui, dans les années 90, tentent de cerner, sinon une école littéraire, du moins un champ littéraire, avec ses figures de référence (Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint) et ses postulats esthétiques (minimalisme, retour du récit, tonalité ludique, agitation poétique de la prose romanesque). JÉRUSALEM (2004: 50)

---

<sup>128</sup> Voir l'anecdote extraite de *Jérôme Lindon*, qui relate la première rencontre de l'auteur et de l'éditeur : « Vous aimez Robbe-Grillet, bien sûr, me dit-il sur le ton de l'évidence, comme si mon livre découlait naturellement de cette influence. », p.13

Todas y cada una de estas denominaciones son problemáticas: *Nouveaux Nouveaux Romanciers* presenta un problema doble: por una parte, emplea la tradición con la que rompen estos escritores para identificarlos, por una especie de oposición no definida; por otra parte, denota pereza intelectual servirse del prefijo “nuevo” para la clasificación: la etiqueta está vacía de contenido sustancial, únicamente es un marcador temporal.

*Romanciers impassibles* fue la denominación que el propio editor de *Les Éditions de Minuit* en la época, Jérôme Lindon, adjudicó a sus autores publicados. El propio editor reconoce que la expresión se produjo entre bromas y veras:

Les « impassibles », c'était aussi un peu une plaisanterie qu'on a faite à la sortie du premier livre d'Oster : Oster, c'était O, Echenoz, c'était E, dans la rose des vents, ils étaient donc à l'ouest et l'est, et j'avais mis Oster à gauche et Echenoz à droite. Évidemment, les initiales de Toussaint et de Deville collaient moins bien. [Entrevista con Jérôme Lindon in AMMOUCHE-KREMERS & HILLENAAR (1994: 12-13)]

No se trata de descartar la denominación en tanto que ocurrencia ingeniosa (somos sabedores del éxito de tales procedimientos en la historia), sino de que *impassibles* no se presta a una definición adecuada de gran parte de la producción de los dos buques-insignia de la editorial *Minuit*, Jean Echenoz y Jean-Philippe Toussaint. La etiqueta, no obstante, goza de éxito y bajo este calificativo, si bien matizado con un segundo adjetivo (*Le roman « impassible » et ludique*), podemos encontrar a Jean Echenoz en estudios críticos como *La littérature française au présent* [VIART & VERCIER (2008)].

*Jeunes auteurs de Minuit* (y su posterior variante, *Les enfants de Minuit*) presenta la ventaja del asepticismo: ningún rasgo de tipo formal o temático se emplea para caracterizar el grupo. No obstante, su punto fuerte es al tiempo su debilidad: se trata de una mera agrupación de autores diversos en virtud de la casa de publicaciones a la que pertenecen: el eslabón, si bien existe, es débil e inconsistente; no se trata de una clasificación que revele, en realidad, un criterio literario-estético, sino puramente comercial.

Hemos dejado para comentar en último lugar la etiqueta que más éxito ha visto en la tradición, la de *écriture minimaliste* (con su variante *minimalisme*). Christine Jérusalem no puede evitar aceptar la clasificación como impuesta por el éxito, pero deja traslucir su recelo hacia la exactitud de la misma, por reductora y simplificadora en exceso. En primer, lugar la autora hace manifiesto su deseo de completar la idea de minimalismo con la de maximalismo, sin la cual la primera quedaría incompleta:



Le pendant symétrique de ce discours critique [sur les écrivains de Minuit] concerne la question du **minimalisme**<sup>129</sup>, volontiers indexé à celles de formalisme et de légèreté. Se dessinerait ainsi une constellation de fictions marquée par l'esthétique du moindre, de la litote, de l'abstraction géométrique. Si l'idée de minimalisme possède quelque pertinence, elle doit s'entendre avec son corollaire : la tentation du maximalisme (goût du détail agrandi), de la prolifération (emballement des intrigues), de la surcharge (surlignement précieux, fioritures incongrues). Les écritures de Minuit, à quelques degrés de longitude ou de magnitude où on les place, ont peu à voir avec une rhétorique du retrait (social), de la soustraction (rhétorique) ou du minimum (narratif). Elles se caractérisent à rebours par la diversité et le surplus, voire l'encombrement et l'équivoque (ce que Bruno Blanckeman a appelé « l'indécidabilité »). JÉRUSALEM (2004 : 57)

En segundo lugar, el término, proveniente del campo artístico de la arquitectura, parece susceptible de recibir una connotación negativa; más aún, los propios autores no parecen conformes con tal calificación:

Reste aussi le sentiment que le terme de minimalisme, quelle que soit son acception, est toujours susceptible de se charger de connotations négatives. Fréquents sont les discours pointant le mythe de l'appauvrissement littéraire (romans light servis par une écriture liftée pour des intrigues édulcorées). Ou encore, dans une version plus maquillée : accusation de jonglerie, de formalisme, de pur effet de surface, littérature de paillettes et de poudre aux yeux. Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales...

Il y aurait donc une certaine gêne technique à l'égard du mot « minimalisme », par ailleurs récusé par ceux-là même qui sont censés l'incarner (Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz). On voit mal d'ailleurs comment l'hypertrophie romanesque qui caractérise les fictions d'Echenoz (situations improbables, caprices de grandes blondes, exotisme échevelé) pourrait être corsetée par une écriture de la réserve, de la retenue, voire du neutre. JÉRUSALEM (2004: 68)

Y sin embargo, el término *mininimaliste* ha gozado del éxito definitivo en la crítica posterior. Volúmenes de referencia crítica, como por ejemplo *Romanciers minimalistes* [DAMBRE & BLANCKEMAN (2012)], aplica el título a toda la generación (o más bien grupo) compuesto por escritores como Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, François Bon, Patrick Deville, Christian Oster, Christian Gailly... Aceptamos, pues, la denominación, con las prevenciones de Jérusalem, a sabiendas de que escritores

---

<sup>129</sup> En negrita en el original.

como Jean Echenoz esconden en sus textos mucho más que un minimalismo entendido como estética reductora y nada más.

## 2. *Je m'en vais* como híbrido genérico

Nos encontramos ahora en disposición de centrarnos en la obra de Jean Echenoz. Recuperamos una de sus características más notables, ya citada previamente: el enmascaramiento de las barreras genéricas, la hibridación.

La herencia (y al tiempo ruptura) con el *Nouveau Roman* encuentra su inevitable eco en la parodia genérica: Echenoz ya no escribirá anti-policíaco, como hiciera Alain Robbe-Grillet con *Les Gommages*<sup>130</sup>. Coincidimos de nuevo con Christine Jérusalem:

Assumer cet héritage [du Nouveau Roman], c'est, d'une manière générale, réhabiliter les structures narratives qui avaient été le plus mises à mal par le Nouveau Roman (personnages, intrigues, péripéties, rebondissements, dénouements rocambolesques). De manière générique, c'est aussi l'aptitude à travailler sur un sous-genre romanesque (souvent considéré comme mineur) en le dynamitant de l'intérieur. Car il ne s'agit certes pas de restaurer une forme traditionnelle (les nouveaux écrivains de Minuit ne forment pas une « rétrogarde ») mais de réécrire au second degré certains modèles romanesques pour mieux dire le monde contemporain. Ces fictions, en un sens, neutralisent l'habituelle distinction entre vraisemblable et réalisme.

L'initiateur en ce domaine est sans nul doute Jean Echenoz. Dans ses premiers romans, l'écrivain a réactivé un certain nombre de stéréotypes et de scénarios intertextuels (issus du roman policier, du roman d'espionnage ou du roman d'aventures) en les décalant de multiples manières (minoration, dilation, inversion). Avec, comme principe permanent, l'art du déplacement, du décentrage, fondé sur une ironie légère qui impose constamment une distance face au texte. JÉRUSALEM (2004 : 64-65)

Volvemos a concluir con los lugares comunes echenozianos ya apuntados: juego intertextual genérico, desplazamiento, descentramiento, ironía, distancia frente al texto. Y no sólo, añadiremos, en sus primeras novelas. La pista puede rastrearse sin problema alguno hasta *Je m'en vais*, obra que será el centro de nuestro estudio a continuación. Por el contrario, se tratará de un policíaco (tocando sus variantes : *enigma*, *noir*, *thriller*...) filtrado

---

<sup>130</sup> Un policíaco en el que ningún culpable es descubierto al final del mismo, la multiplicidad de puntos de vista (incluyendo el del detective) hace imposible llegar a la verdad. Para un análisis detallado, véase DUROZOI (1973)

por la parodia genérica, la intertextualidad, la voz irónica del narrador y la hibridación genérica.

De entre la obra echenoziana, hemos optado por la novela *Je m'en vais*, publicada en 1999 y ganadora del premio *Goncourt* del mismo año, como ejemplo más notable para ilustrar lo que llamaremos “desestructuración genérica”, incluyendo la hibridación y su distanciamiento a través de la ironía.

Cabe preguntarnos, en primer lugar, por el género de la novela. La respuesta más evidente, en una sola palabra, debiera ser “inclasificable”. “Minimalista” constituye un refugio retórico, puesto que la obra, en palabras de Echenoz, vampiriza, canibaliza, es un *collage*. ¿Novela de aventuras? ¿De seducción? ¿Policíaca? El propio autor procede a elaborar una fusión de subgéneros a lo largo del texto, sin establecer una clara subordinación entre ellos, con una distribución consciente, metódica, como veremos, en la que la seducción alterna esporádica con la aventura y el policiaco sucede a esta última.

Podríamos, pues, distinguir con facilidad en *Je m'en vais* hasta tres tipos de hilos discursivos, dinámicas narrativas, subgéneros narrativos, al fin y al cabo. A saber:

- a) Novela policiaca (*roman policier* o *polar* en su denominación familiar francesa). *Je m'en vais* construye la segunda parte de su relato tomando como base la estructura de la novela policiaca. Los interrogantes sobre los que pivota la narración responden, en principio, a la intriga clásica de este tipo de narraciones: ¿quién es el misterioso Baumgartner que ha robado los objetos de arte?, ¿podrá Ferrer desenmascararlo y recuperar el botín? O, por el contrario, ¿quedarán impunes sus crímenes?

Tenemos así presentes la mayoría de los elementos que configuran la dinámica de la novela policiaca – enigma<sup>131</sup>:

- a) Un delito cometido.
- b) Un criminal por descubrir.
- c) Un investigador que persigue al criminal, siguiendo:
- d) Ciertas pistas sueltas o indicios.

Las influencias de Echenoz en este ámbito no son ningún secreto: su encuentro y posterior amistad con el autor de *polars*, Jean-Patrick Manchette, están bien documentados:

---

<sup>131</sup> Véase al respecto DUBOIS (1992), especialmente los capítulos V y VII (pp. 87-97, 119-135).

La rencontre avec Jean-Patrick Manchette est déterminante. Les deux hommes se lient d'amitié. [...] Manchette est l'un des premiers à saluer « l'humour parfaitement foldingue » du *Méridien de Greenwich*. Il accueille *Cherokee* avec le même enthousiasme en faisant l'éloge d'une « écriture outrageusement précieuse et qui rit d'elle même et de la misère de sa propre préciosité ». Après la mort prématurée de Manchette, Jean Echenoz emploie des termes semblables pour caractériser le style de l'auteur [...]. L'admiration pour Manchette est tout à la fois d'ordre stylistique (une manière de feindre la maladresse – trivialité lexicale, syncope syntaxique – dans une phrase impeccable) et d'ordre narratif. Echenoz est séduit par l'efficacité des polars de Manchette et par la force des personnages féminins plongeant souvent dans l'outrance, voire dans la folie. JÉRUSALEM (2006: 22)

Las novelas policiacas de Jean-Patrick Manchette no son policiacos – enigma según el modelo de la Edad Dorada del policiaco (sobre todo británico), sino que responden a la tradición del denominado *néo-polar* francés: se trata de novelas policiacas que rebosan violencia: verbal, física, social. Se trata de una resurrección de los subgéneros *hard boiled* y *noir* en estado puro, desplazando la ambientación estadounidense por la francesa y actualizando los tiempos.

Echenoz reconnaît que Jean-Patrick Manchette l'a aidé à trouver sa voie [...]. Avec ses romans policiers « durs », Manchette a introduit en France la ligne du roman noir américain (dont Hammett et Chandler sont les champions). Mais il ajoute une allusion au langage : « Son travail sur la langue me le rendait plus proche que les Américains », affirme Echenoz qui se décide donc à écrire un polar, espérant avoir accès à la série Noire. HOUPPERMANS (2008: 29-30)

El texto se refiere en esta ocasión a *Cherokee*, primera novela que Echenoz intentó publicar en la *Série Noire* y que finalmente terminó en *Les Éditions de Minuit*. Veremos más adelante cómo esta influencia, lejos de limitarse a un comienzo de búsqueda de estilo, ha dejado una marca obvia en la caracterización de los personajes echenozianos (que no todos los críticos han sabido captar) a través del conductismo<sup>132</sup> en *Je m'en vais*. A pesar de encontrarse muy presente en *Je m'en vais*, en cuanto a la caracterización y ausencia del llamado “psicologismo”, el subgénero *noir*, abuelo del *néo-polar* francés, deja una huella limitada desde el punto de vista de la trama: podemos identificarla con precisión en el papel del personaje “el Fletán” y su

---

<sup>132</sup> Dedicaremos una sección posterior al desarrollo del concepto en la literatura de Echenoz (5.3.1.).

muerte macabra (filtrada, como podría ser previsible, a través de la distancia paródica): *Je m'en vais* contiene sin ningún género de duda elementos genéricos policiacos y géneros menores policiacos: el *noir*, con la violencia del crimen o el detective que patea las calles sórdidas en busca de respuestas, se halla con una expresión mínima en la novela.

- b) Novela de aventuras. Este subgénero es cultivado por Echenoz durante la primera mitad de la novela: se trata de una aventura al estilo clásico. El protagonista, Ferrer, debe abandonar su espacio natural (París), para transitar a través de un espacio hostil (el Ártico) en busca de un objeto (el cual suele tener un valor simbólico en la novela de aventuras) y el recorrido del viaje acabará con el regreso del héroe a su espacio original<sup>133</sup>.

Este último punto es importante, ya que representa la circularidad del trayecto, e indica que el héroe se ha encontrado a sí mismo en el viaje y ha completado el rito iniciático que le convierte en un ser completo. La tradición es rica en ejemplos, como la *Odissea* [HOMERO (2014)]: no se trata de la historia de un viaje unidireccional, sino la historia de una vuelta a casa. El regreso, en realidad, reviste más importancia que la ida. Será en Ítaca donde Ulises dé fin a su aventura, no en Troya. Tras el viaje que ha emprendido el héroe, la evolución debe ser reconocida públicamente. Su punto de partida se convertirá así en el punto de llegada, donde debe demostrar (sancionar socialmente) que el viaje le ha hecho evolucionar, encontrar su objetivo. Se trata, sin lugar a dudas, de un mitema.

Ruth Amar pone en relación el desplazamiento espacial que propicia la aventura (y su posterior fracaso, como veremos) con la noción de lo que da en llamar “el arte de la fuga” en Echenoz, noción que alcanzaría no sólo el movimiento, sino también el estilo:

Sur le fond des caractéristiques spécifiques d'une écriture de la fugue, se détachent les voyages entrepris par les différents protagonistes et à partir desquels commence leur trajet vers une autre destinée. Ce sont donc des romans du mouvement et des espaces qu'Echenoz est amené à écrire : les voyages des personnages à l'étranger deviennent les éléments constructeurs de cette fuite incessante. AMAR (2006: 87)

---

<sup>133</sup> Nada nuevo. Para un análisis exhaustivo de las estructuras simbólicas en los relatos de viajes iniciáticos, véase el clásico CAMPBELL (1984)

Coincidimos con el propio Echenoz cuando pone el acento en el carácter espacial de sus textos: “J’écris des romans géographiques comme d’autres écrivent des romans historiques” ECHENOZ (1999). En *Je m’en vais* el espacio transitado es un factor que desempeñará un papel fundamental en nuestra argumentación acerca del movimiento oscilatorio de carácter pendular que impregna la obra, ya sea desde París al Ártico o desde París a España.

- c) Novela de seducción. *Je m’en vais* no deja de ser en ningún momento una novela de conquistas o proyectos de conquistas masculinas, tomando aquí el término “seducción” en el sentido más primario de “peripecia sexual”. Los *affaires* de Ferrer (o sus intentos, sus proyectos) son constantes a lo largo de la trama. La impresión que da esta sucesión de nueve mujeres, hasta la aparición de Hélène (última, pero no definitiva), es la de una sucesión vertiginosa y caótica, pues sus apariciones van alternándose durante o entre los dos subgéneros anteriores, también mientras la narración procede en forma de analepsis y prolepsis durante la primera mitad de la novela.

Podemos establecer una lista de las mujeres presentes en la novela, con las que Ferrer ha mantenido, mantiene, o trata de mantener una relación de tipo sexual o emocional:

NOMBRE	DESCRIPCIÓN
Suzanne	Su mujer, posterior ex-mujer
Laurence	Echa a Ferrer de su casa tras unos días
Brigitte	Enfermera a bordo del <i>Des Groseillers</i>
Hija Aputiarjuk	Joven esquimal de la familia Aputiarjuk
Victoire	Se va a vivir con Ferrer un tiempo ( <i>Un an</i> <sup>134</sup> )
Bérangère Eisenmann	Vecina con intenso perfume
Sonia	Secretaria con niño
Hélène	¿La elección final?

Figura 2.1.

<sup>134</sup> ECHENOZ (1997). Echenoz escribe esta novela corta y dos años más tarde recupera a su protagonista, *Victoire*, como personaje secundario en *Je m’en vais*, cruzando personajes y tramas. Repetirá esta técnica más tarde con otros personajes como *Béliard*, en *Au Piano*, creando un mini-universo « à la Balzac ».

La lista es devastadora, pues refleja una colección de fracasos emocionales: ni siquiera Hélène permanecerá al lado de Ferrer. La mujer queda reducida a elemento fugaz; la aventura sexual comienza pero no llega a culminar; Ferrer abandona de forma un tanto insensible o es abandonado de igual modo... En este sentido la sucesión de conquistas no implica una gran habilidad conquistadora ni un culto al poder de seducción, sino que más bien refleja la infelicidad que acecha al varón cuando intenta buscar refugio en un amor que parece imposible. Seducción, así pues, pero sin culminación amorosa, ni juego de seducción con ninguna implicación ideológica detrás.

## 2.1. Ruptura del horizonte de expectativas

Hemos expuesto los tres subgéneros presentes en *Je m'en vais*. Trataremos de mostrar a continuación que, lejos de ser una simple combinación de géneros, hace falta un cuarto elemento para comprender el sentido de esta amalgama genérica presente en la novela. Se trata del carácter paródico.

Echenoz se toma muy en serio su propósito de destruir nuestro horizonte de expectativas<sup>135</sup> como lectores una y otra vez, en espacios e instantes del relato insospechados. Ya desde las primeras páginas de *Je m'en vais* podemos detectar esta práctica. Citemos un primer ejemplo en el que Ferrer llega al aeropuerto en el segundo capítulo:

Il y tua un peu de temps avant de faire enregistrer ses bagages et de traîner en zone détaxée où il n'acquit aucun alcool ni tabac ni parfum, ni rien. Il ne partait pas en vacances. Il n'était pas question de s'alourdir. ECHENOZ (2006: 11)

Observamos aquí la intromisión de la voz narradora con una doble función: por una parte, crea el misterio (No se iba de vacaciones, no era cuestión de cargarse de peso) al obligar al lector a plantearse adónde va Ferrer. Notemos, de paso, el juego hábil con la ambigüedad de la voz narradora omnisciente en *imparfait* y el uso del discurso indirecto libre. Sin embargo, la función interesante no es la que acabamos de mencionar, sino la que se nos revela en la frase precedente: no compró ni alcohol, ni tabaco, ni perfumes. La intromisión es notable de por sí, puesto que choca con nuestra expectativa que la voz narradora se entretenga en describirnos qué no sucede, por contraposición a qué sucede, pero termina su narración con otra intromisión más abrupta, si cabe: “ni nada”. Este *ni rien* aborta definitivamente la idea de que la instancia narradora fuese a enumerar un elemento

---

<sup>135</sup> Manejamos la noción ya clásica de JAUSS (1976)

que Ferrer compra, por contraposición a los que no compra, lo cual daría pleno sentido al párrafo. Y sin embargo, la expectativa es defraudada: el propósito de la frase se nos escapa, el narrador nos lo arrebató: se trata de una expectativa creada con respecto a un hecho significativo, que finaliza por ser una enumeración de “no hechos” sin ninguna repercusión, a menos que queramos interpretarla como una preparación para la posterior intriga.

Este interés de la voz narradora por reparar en lo que no sucede, por contraposición a lo que sí sucede, se repite ya en la siguiente página, siguiendo el vuelo de Ferrer:

Entre ceux-ci, plus tard, penché contre la vitre, Ferrer va distinguer une étendue de mer, orné d'une île qu'il ne pourra pas identifier, puis une étendue de terre à côté de laquelle c'est un lac, cette fois, dont il ne connaîtra pas le nom. (Íbid.: 11)

No tendría sentido repetir nuestro análisis; baste con volver a mencionar que el hecho de llamar la atención sobre lo que Ferrer no identifica para a continuación añadir un lago... ¡el cual tampoco identifica!, rompe nuestra expectativa de una figura narradora que comunica información positiva y relevante.

No es nuestra intención profundizar aquí con más detalle en la ruptura de expectativas en tanto que procedimiento al servicio de la retórica del narrador, sino que más bien pretendemos unirla a la amalgama genérica presente en la novela, y a los conceptos de parodia e ironía.

Reparemos ahora en que los tres hilos narrativos identificados en la obra tienen un desenlace que quiebra el final previsto o clásico para ese sub-género novelesco. Se nos enfrenta a un final que de un modo u otro, decepciona nuestras expectativas clásicas como lector:

1. En el subgénero de novela policiaca, tenemos, en efecto, el final en el que se desenmascara al culpable, pero no perdamos nunca de vista que este culpable finalmente no será castigado. Ferrer llega a un acuerdo con Delahaye, no existe una justicia final que triunfa en forma de castigo retributivo (muerte o cárcel) para el criminal.
2. En el subgénero de novela de aventuras, Ferrer consigue la mercancía buscada y regresa a la galería de arte, pero reparemos en que este itinerario no ha reflejado finalmente ningún examen de la propia conciencia, ninguna evolución existencial en el personaje. El “fracaso” es doble: no ha habido viaje interior, por una parte,



y por otra parte, el hilo finaliza de forma inesperada: la mercancía es robada. Ruptura, pues, de la conclusión estándar de la novela de aventuras.

3. Como novela de seducción, *Je m'en vais* presenta también un final atípico. En principio, parece que tras el capítulo nº 34 Ferrer ha llegado a establecerse y sentar la cabeza con una mujer definitiva, Hélène. Da la impresión de haber encontrado un equilibrio tras la búsqueda de una pareja o el flirteo esporádico con mujeres que se cruzan en su camino. Y sin embargo, al final constatamos que esa búsqueda aparentemente finalizada no ha concluido. Hélène decide romper con Ferrer y el seductor se ve abandonado de forma irónica, puesto que la novela arrancó con él abandonando a su mujer. Final inesperado y circular, por otra parte, pues.

Podemos examinar algunos fragmentos de cada subgénero para exponer el mencionado carácter paródico de los mismos:

1º/ Novela policiaca. Tomemos el momento del encuentro y desenmascaramiento final del misterioso Baumgartner:

Vous êtes très bien comme ça, dit Ferrer. Vous les trouvez où, vos vêtements ? Je n'avais plus rien à me mettre, répondit Delahaye, j'ai dû m'acheter quelques petites choses ici. On trouve des trucs pas mal du tout dans le quartier du centre, vous n'imaginez pas comme c'est moins cher qu'en France. Puis il se redressa dans son fauteuil, rajusta sa cravate légèrement décentrée par l'émotion, sans doute, et remonta ses mi-bas affaissés en vrille sur ses chevilles.

C'est ma femme qui m'a offert ces chaussettes, ajouta-t-il distraitement, mais elles tombent, voyez-vous. Elles ont tendance à tomber. Ah, dit Ferrer, ça c'est normal. Ça tombe toujours, les chaussettes qu'on vous offre. C'est juste, sourit Delahaye crispé, c'est très bien observé, je peux vous offrir un verre ? Volontiers, dit Ferrer. (Íbid.: 205)

La parodia es evidente al tiempo que hilarante. Cuando la novela policiaca ha llegado a su clímax, en el momento que debería presentar la mayor tensión narrativa y la catarsis final (la resolución del enigma y el triunfo de la justicia), entonces el diálogo se diluye en la cotidianeidad más anodina y los personajes se refugian en la función fática del lenguaje, mantienen una conversación de ascensor y olvidan (o prefieren

olvidar) que el momento exige solemnidad. La destrucción del cliché, sumada a la vulgaridad de la conversación, causa un efecto humorístico. No se trata de la resolución de una trama policiaca, sino de una parodia de una novela policiaca.

2º/ Novela de aventuras. Examinemos la partida de Ferrer del Ártico:

Il avait dû passer plus de temps que prévu à Port Radium. Chaleureusement adopté par la famille Aputiarjuk chez qui il avait fini par prendre tous ses repas et dont la fille, chaque soir, venait le rejoindre dans sa chambre, il avait laissé traîner un peu la fabrication des conteneurs. Pendant quelques jours même, à vrai dire, telle était la douceur du foyer Aputiarjuk qu'il n'avait plus tellement pensé à ses antiquités. Jours heureux à Port Radium. Mais une fois les conteneurs achevés, il avait bien fallu décider de s'en aller. Ferrer craignait un peu de se montrer, comme d'habitude, décevant, mais les parents Aputiarjuk n'avaient pas fait d'histoires en comprenant qu'il ne serait pas leur gendre et les adieux, somme toute, avaient été plutôt gais. (Íbid.: 99)

Múltiples factores contaminan de forma paródica, de nuevo, un pasaje del que cabría esperar más seriedad o solemnidad. En primer lugar, Ferrer retrasa la culminación de su *quête* (elemento que debiera ser la prioridad, ya que es la misión lo que está cargado de fuerza simbólica) porque se regocija en comodidades de carácter muy poco elevado: sexo y comida gratuitos, denominados *douceur* por el narrador, en una modalización del texto muy echenoziana, cargada de distancia irónica.

La instancia narrativa en tercera persona, desde la distancia, incluye en su relato de forma aparentemente inocente una carga irónica con la difusión que aportan los adverbios *tellement*, *plutôt* o *un peu*. Los intereses inmediatos del protagonista, sumados a la tibieza con la que la instancia narrativa los insinúa y en contraste con la urgencia y el peso de la aventura que se está suspendiendo, vuelven a situarnos en la parodia del género de forma inevitable.

Para Ruth Amar, la *quête* echenoziana, en todas sus variantes, está abocada al fracaso: no sólo los personajes se fugan, sino que la felicidad al alcance de la mano huye con ellos, inalcazable:

[L]es protagonistes s'acheminent étrangement dans une marche à contre courant où tout en essayant de se rapprocher du but, ils ne font que s'en éloigner. Le pôle nord, le tremblement de terre, le raz de marée, une autre galaxie et même l'autre monde : tout

est permis pour atteindre l'inatteignable. Semblable situation appellerait à une délivrance, réclamerait un dégagement, un éveil, la découverte d'une autre dimension de la vie. Or rien de tout cela ne se produit durant l'intrigue. Le bonheur qui semble à portée de main ne fait que se dérober continuellement. Seule la fugue des personnages est présente à tous les niveaux dans l'oeuvre. AMAR (2006: 85)

Como veremos a continuación, esta sensación de felicidad que da esquinazo, que resulta inalcanzable, puede aplicarse perfectamente también al tercer subgénero que hemos distinguido.

3º/ Novela de seducción. Hemos mencionado previamente que ni una sola de las aventuras o peripecias de Ferrer (véase Figura 2.1.) culmina, en realidad, con el éxito de la felicidad encontrada o una buscada conquista definitiva. Olivier Bessard-Banquy pone el acento en el carácter más bien pesimista que se desprende de ello :

L'œuvre echenozienne est traversée de part en part par un carnaval triste d'hommes abandonnés, de célibataires oubliés, de divorcés au bord du suicide. BESSARD-BANQUY (2003: 35)

Como mencionábamos, para Amar esta búsqueda de los personajes (ya sea de los objetos de la aventura o de la mujer deseada) se ve frustrada por un movimiento circular que impide la progresión:

Les textes d'Echenoz suggèrent qu'une telle traversée des personnages mènerait vers une vérité ou une découverte du bonheur. Or en fin de compte, les personnages tournent en rond dans un monde absurde. Le protagoniste de *Je m'en vais* déclare à la première page du roman : « Je m'en vais... Je te quitte. Je te laisse tout et je pars » [...]. Mais ironiquement, le roman se termine par les mêmes mots - « Je m'en vais » - ce qui laisse entendre que c'est d'un cercle vicieux qu'il s'agit où tout est toujours à recommencer de manière à perdre le sens de la réalité. AMAR (2006: 88).

Todo ello se resume en el vacío. El amor es inalcanzable o lo que es peor aún, cuando es alcanzado termina siendo abandonado, agotado<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> “Censées être la composante majeure du bonheur, les relations intimes tournent elles aussi autour de notions d'un vide, d'un manque. Fulgurant, l'amour est, chez Echenoz, rarement domestique. Il devient domaine d'une interrogation constante puisque son objet est absent. Les protagonistes sont à la recherche de

Más que en el carácter pesimista o imposible, nos interesa centrarnos en ese carácter paródico de *Je m'en vais* como novela de seducción. Y para ello qué mejor ejemplo la culminación del siguiente *coitus interruptus*, en el momento en que Sonia abandona a Ferrer en la cama para vigilar de nuevo a su bebé:

Resté seul et tenté de s'endormir, Ferrer jugea pratique et discret de réduire avant tout le niveau sonore du Babyphone. Mais il connaissait mal ce type de machine et sans doute pressa-t-il une touche inappropriée car, au lieu de baisser le volume des pleurs et des consolations, il en modifia la fréquence qui interféra brusquement avec celle des gardiens de la paix dont il put, dès lors, parfaitement suivre la tâche nocturne de prévention, de surveillance et de répression. Et plus moyen maintenant d'entraver le mécanisme, Ferrer commença d'écraser fiévreusement tous les boutons, cherchant une antenne à tordre ou un fil à couper, tentant d'assourdir l'appareil à l'aide d'un oreiller, mais en vain : chaque manoeuvre amplifiait au contraire ses vociférations, cela grossissait maintenant de seconde en seconde. Ferrer finit par baisser les bras, se rhabillant à la hâte et filant, achevant de tout reboutonner dans l'escalier [...]. ECHENOZ (2006 : 109-110)

La parodia en esta ocasión se plantea de forma sencilla y fácilmente reconocible: es la torpeza del protagonista lo que provoca el efecto cómico. Torpeza que aumenta de forma progresiva (para desesperación de Ferrer), jugando con el pastiche de la comedia en su forma de *slapstick*, y finaliza con la rendición y huida del protagonista, colmo de la cobardía y antítesis del *savoir-faire* en la situación delicada de un amante cuya conquista ha debido ausentarse para cuidar de su hijo.

## 2.2. Configuración de las tres dinámicas narrativas integradas en la novela

Hemos expuesto tres claros ejemplos con el fin de ilustrar cómo Echenoz juega con los subgéneros clásicos y cuestiona así la novela tradicional con la mezcla y la destrucción del horizonte de expectativas a través de la parodia. Trataremos ahora de reflejar esta interacción en el siguiente diagrama:

---

l'amour perdu et il vont fuir d'un espace à l'autre pour le retrouver. [U]ne fois qu'il est atteint, l'être aimé est quelque temps plus tard délaissé." AMAR (2006: 89)

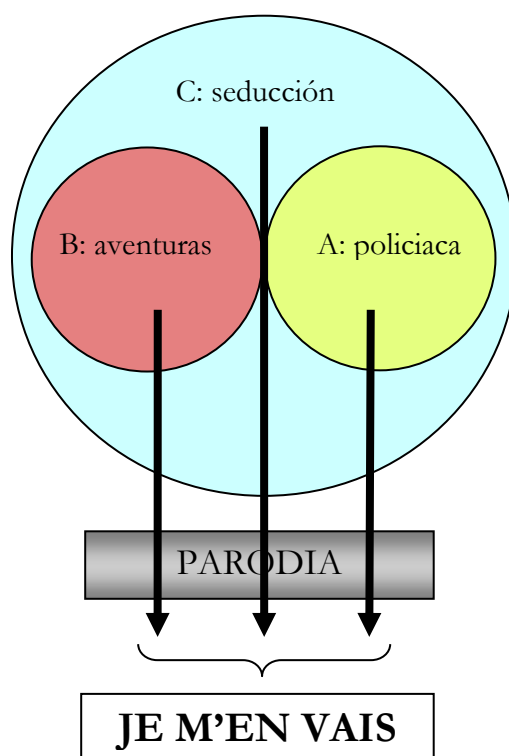


Figura 2.2.

Los tres géneros filtrados por la parodia configuran *Je m'en vais* como una novela típicamente echenoziana. En el diagrama tratamos de reflejar parcialmente el desarrollo del relato; es por ello que el círculo que representa el subgénero seducción engloba a los otros dos: por una parte, representamos que la novela comienza con una decepción amorosa (Ferrer abandona a su mujer) y finaliza con otra (Ferrer es abandonado por Hélène), al tiempo que la seducción es constante entre las aventuras y el policiaco. Hemos querido representar también el hecho de que el subgénero de aventuras y el policiaco, pese a estar contenidos y contener seducción, no se contaminan entre sí: el policiaco únicamente comenzará cuando haya terminado la aventura (los objetos de arte son robados).

Ahora bien, ninguno de estos tres subgéneros y sus interacciones representarían fielmente la novela si no añadiésemos el carácter paródico de los mismos. Una vez los tres géneros son filtrados a través de la parodia (en la mayor parte de los casos gracias a la modalización de la voz narradora, como también hemos mencionado), *Je m'en vais* se constituye como novela integradora y destructora, hibridación de géneros al tiempo que desestructura sistemática y concienzudamente todas las coordenadas clásicas del relato, como estudiaremos más en detalle en las siguientes secciones.

Por lo que a la articulación de los subgéneros se refiere, nuestra figura 2.2. representa varias características de la novela en el diagrama:

1. El carácter circular o recursivo de *Je m'en vais*. La novela finaliza con las mismas palabras que comienza (dando el título a la novela, por otra parte). Observamos a Ferrer en el comienzo de la novela dando por finalizada una relación amorosa (con su esposa), luego este episodio puede ser encuadrado perfectamente en la dinámica C. De igual modo, la novela termina situada en la misma dinámica, con la presencia de Ferrer en la fiesta de Navidad y su conversación con la joven. Y a lo largo de las dinámicas A y B, se producen episodios de seducción constantemente. De ahí el que el círculo que representa la dinámica C englobe a los otros dos.
2. La barrera genérica que divide la novela en dos mitades. Los círculos que representan las dinámicas A y B se rozan, pero no se cruzan: no hay relación de inclusión ya que hasta que la novela de aventuras no ha terminado (con la llegada a París con los objetos de arte), la novela policiaca no da comienzo. Por esto mismo el círculo que representa la dinámica B está situado a la izquierda y el que representa la dinámica A está situado a la derecha: para indicar que, de acuerdo con el sentido occidental de lectura, la novela narra primero la trama de aventuras y acto seguido la policiaca.

También Blanckeman se plantea a propósito de Echenoz en su capítulo “Question de genre” BLANCKEMAN (2000) las múltiples relaciones que establecen entre sí los géneros que cultiva simultáneamente el autor en sus novelas. De forma general, comenta al hilo de la intriga lo siguiente:

Techniquement, plusieurs effets d'alternance s'agencent avec soin. L'intrigue suit un axe majeur rythmé par les scènes d'action. En contrepoint, elle épouse un axe mineur, avec des scènes sentimentales : chaque roman présente en situation la liaison ou la déliaison d'un ou plusieurs couples. BLANCKEMAN (2000: 30)

Centraremos nuestra atención en los efectos de alternancia más adelante en este estudio. Por el momento nos limitaremos en este punto a considerar la reflexión general sobre los ejes narrativos, y esto nos llevará a plantearnos si en el caso concreto de *Je m'en vais*, resulta apropiada esta división entre un “eje mayor” compuesto por las escenas de acción (novelas de aventuras y policiaca) y un “eje menor” compuesto por las escenas de seducción.

Antes de responder es necesario explicitar nuestros criterios para calificar a los ejes de “mayor” y “menor”. En efecto, si adoptamos un criterio puramente distributivo, la novela se abre y se cierra (como ya hemos comentado) con episodios de novela de seducción, los cuales engloban y salpican la intriga. De modo que la acción quedaría englobada dentro de la seducción si restringimos nuestro criterio a la posición que ocupan los episodios de esta naturaleza en la novela.

Si adoptamos un criterio aritmético en lo que respecta a los episodios de cada uno de los ejes, igualmente nos encontramos con que podemos dividir la novela en numerosos actos de seducción perfectamente individualizados, mientras que la aventura sigue siendo una, del mismo modo que uno es el misterio a resolver.

Debemos adoptar un criterio puramente cuantitativo que repare en el número de páginas concedidas a cada uno de los ejes para darnos cuenta de que, efectivamente, el peso narrativo es llevado por las tramas de acción, mientras que los episodios de seducción son numerosos, pero su extensión se reduce a pocas páginas en relación con el resto.

De igual modo, el peso narrativo claramente reposa sobre las tramas de acción, cuya resolución se prolonga, mientras que todas las tramas amorosas (salvo la final, que quedará relativamente abierta) encuentran su desenlace brevemente y no generan más dinámicas. Son las dinámicas A y B las que normalmente generan episodios de seducción, y no la dinámica C la que genera la acción. Desde este enfoque, no sería apropiado reflejar que la dinámica C engloba a A y B, sino que más bien se cruza entre ellas (en relación de inclusión).

Trataremos ahora de reflejar de un modo más preciso esta interacción entre las tres tramas con un nuevo esquema que incorpore el dinamismo de la construcción:

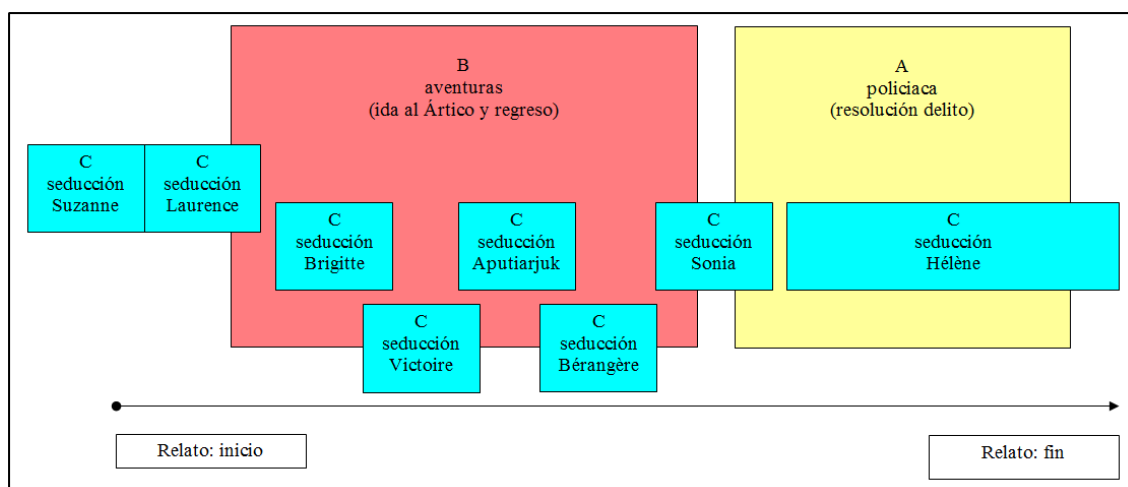


Figura 2.3.

Podemos ahora apreciar en el esquema superior cómo el círculo que utilizamos como símbolo en la figura 2.3. para mostrar el carácter circular y englobador de la dinámica de seducción en la novela, en realidad se descompone narrativamente en una serie de pequeños episodios aislados, en comparación con los otros dos subgéneros o dinámicas restantes. Ciertos episodios de seducción o peripecia sexual se encuentran completamente englobados en la dinámica B porque tienen lugar íntegramente mientras Ferrer viaja o se encuentra en el Ártico. Otros sólo se encuentran parcialmente englobados, porque en realidad son narrados mientras la trama de aventuras es proyectada en París, al tiempo que el relato se sucede en forma de prolepsis y analepsis. La seducción de Suzanne ha tenido lugar antes de que comience el relato propiamente dicho, y su desarrollo apenas abarca la primera página, con la ruptura. La seducción de Hélène, por el contrario, se superpone a la trama policiaca al poco tiempo de arrancar la misma (con el infarto de Ferrer) y finaliza la novela, incluso tras haber dado por cerrada la trama policiaca. Queda Sonia, cuya seducción tiene lugar en el espacio en el que las dos tramas se suceden (vuelta de Ferrer a París y robo de los objetos).

### 2.3. La parodia genérica

Conviene en este punto analizar con más detalle las nociones anteriormente mencionadas de parodia e ironía en Echenoz, y cómo actúan concretamente en *Je m'en vais*<sup>137</sup>. Pretendemos a continuación servirnos de la crítica para trazar un panorama de la ironía en Echenoz y sus efectos aplicada a la parodia genérica en *Je m'en vais*. Partiremos para ello de la propia noción de ironía del escritor:

L'ironie me paraît relever plutôt du registre l'amour que de celui de la dérision. Au fond, je n'aime pas ce qui est caricatural, parodique. Le mode de la dérision ne m'intéresse pas. S'il y a ironie, c'est plutôt du côté de l'affect. C'est peut-être une façon d'être et de regarder amoureusement, avec une espèce de pudeur. Oui, c'est un affect pudique. ECHENOZ, Jean in *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 299 (in JÉRUSALEM 2004 : 52)

---

<sup>137</sup> Queda fuera del alcance del presente trabajo un estudio en profundidad del concepto general de ironía. Para ello, véase HAMMON (1996), LE HIR-LEAL (1998: 27-47). Para un monográfico sobre la ironía en Echenoz desde todas las perspectivas posibles (y en especial desde la voz narradora, el género y los personajes), véase la monumental tesis *L'ironie dans les romans de Jean Echenoz* [LE HIR-LEAL (1998)]. Por desgracia, el citado trabajo abarca la obra de Echenoz hasta 1998 y por tanto *Je m'en vais* queda excluido del estudio.



Retenemos inmediatamente la disociación que Echenoz efectúa entre ironía y caricatura, sátira, *dérision*. En efecto, como el análisis de sus textos revelará, la ironía echenoziana revela más bien una toma de distancia, un mirar desde lejos, en no pocas ocasiones afectivo, como él mismo indica, aunque, también es necesario apuntarlo, en muchas otras la ironía se servirá de la imposibilidad de acercarse al personaje que la distancia provoca. Echenoz rechaza la noción de parodia (*je n'aime pas ce qui es caricatural, parodique*) porque parece asimilarla completamente al mundo del humor bufonesco del cual su obra se encuentra alejada; por nuestra parte, nosotros manejaremos la noción de parodia en el mismo sentido que Echenoz la interpreta, como un homenaje (que él califica de cariñoso) al género a través de procedimientos tan variados como la inversión, la decepción, la inflación, la negación, la suspensión, etc.

Pierre Brunel argumenta en la misma línea de distanciamiento y homenaje, sin crítica ni sátira: para el crítico la parodia se erige en Echenoz como la única herramienta posible para ironizar sobre la modernidad desde la post-modernidad, al tiempo que el escritor literario se niega a reinventar la modernidad, generando así la transparencia de la novela de la que habla en su *Transparences du roman*. En el caso de Echenoz, el crítico ilustra su postura con respecto a la novela de Echenoz *Lac*, pero juzgamos su análisis como completamente válido también para *Je m'en vais*:

En tant qu'écrivain [...] Jean Echenoz s'est amusé à une caricature de la sophistication [...], à une parodie de l'hermétisme et du chiffre. [...] La transparence du roman, elle est celle ici de l'œuvre post-moderne qui ironise sur le moderne, mais s'obstine aussi à le refaire, comme si elle en était prisonnière. BRUNEL (1997: 303-305)

Bruno Blanckeman, por su parte, pone en relación la ironía echenoziana con una herramienta al servicio de lo que él mismo denomina la estrategia de la desenvoltura:

Autre manifestation de la stratégie de désinvolture, l'ironie est en effet systématique dans les romans de l'écrivain [Echenoz]. Elle impose une parodie des protocoles romanesques et une incessante fantaisie verbale. BLANCKEMAN (2000 : 43)

Para Blanckeman, así pues, es la ironía la que impone la parodia en Echenoz: la instancia narradora, en efecto, parece no poder evitar contaminar el texto con adverbios, adjetivos o incluso juicios de valor explícitos, sobre todos y cada uno de los temas de los que es objeto la historia cuando se transforma en relato. Ya hemos tenido ocasión de

observar numerosas instancias del fenómeno, pero no nos resistimos a citar el que quizás sea su ejemplo más audaz en la novela:

Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse. À part vivre à l'hôtel, téléphoner tous les deux jours et visiter ce qui tombe sous la main, vraiment il ne fait pas grand-chose. Tout cela manque de ressort. ECHENOZ (2006: 170)

Blanckeman, como venimos diciendo, engloba a su vez la ironía dentro de la *désinvolture* en Echenoz. Esta “desenvoltura” se caracterizaría por ese doble movimiento, hacia el exterior en forma de toma de distancia sobre el texto y hacia el interior, en el sentido de una vuelta al a práctica novelística tradicional por contraposición al experimentalismo del *Nouveau Roman*:

La stratégie littéraire d'Echenoz relève de la désinvolture. Une attitude de détachement contrôlé accompagne le retour à une pratique romanesque traditionnelle. Celle-ci s'effectue dans la mémoire de la modernité assimilée. L'héritage des fictions classiques voisine avec celui des tentatives expérimentales plus récentes. BLANCKEMAN & MILLOIS (2004 : 33)

En efecto, resulta imposible oponerse al análisis: toda parodia requiere la asimilación previa del elemento parodiado o, por definición, no puede producirse tal parodia: la modernidad asimilada es el requisito fundamental para poder parodiar las prácticas novelescas modernas.

Pascal Mougin prefiere hablar de *déréalisation* al analizar la mezcla genérica presente en las obras de Jean Echenoz, como otro medio de distanciamiento en la obra echenoziana:

Mais le moyen par excellence de la déréalisation, chez Echenoz, consiste dans l'interposition générique. On sait qu'Echenoz, le plus souvent, ne nous parle pas directement du monde moderne, mais plutôt visite des genres littéraires ou filmiques dans lesquels il n'est pas aberrant de rencontrer celui-ci. Sa palette est bien connue : cinéma américain de série B, roman policier, d'espionnage, d'aventure, roman sentimental, roman catastrophe ou encore science-fiction. Régulièrement, ce cadre générique est surcodé, ouvertement grossi, parodié ou détourné, procédé qui accentue le caractère d'artefact du récit en le repliant sur lui-même. Un tel épaisement sémiotique met à distance la mimésis. MOUGIN (2012: 212)

*Déréalisation*, “distanciamiento de la mimesis”: estamos de acuerdo con el diagnóstico; echamos en falta un análisis de la función de estos efectos. Podemos completar la lectura del fenómeno con el volumen de Petr DYTRT, *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz* [DYTRT (2007)], a propósito de la ironía metanarrativa:

L’ambiguïté et l’ironie caractérisent la voix du narrateur. L’ironie de son commentaire métatextuel (métanarratif dans ce cas) agit pratiquement sur l’ensemble du texte romanesque. [...] Ce sont aussi certains lieux communs génériques qui servent de cible pour l’ironie narrative chez Echenoz. Cette dernière représente en effet un moyen d’introduire le lecteur au travail de déconstruction ludique des principes des genres paralittéraires hautement codés. DYTRT (2007: 115)

Nos vamos así deslizando en nuestro repaso por la crítica sobre la ironía y la parodia, hacia las nociones de intertextualidad y de cliché o pastiche. En cuanto a la primera, Jérusalem la interpreta como una herramienta que posibilita el juego hermenéutico al narrador, y no tanto como un dispositivo para desplegar la erudición:

L’intertextualité s’inscrit ainsi moins dans une perspective stratégique (défi au lecteur) que dans une relation herméneutique (chaînage lexical qui permet à l’écrivain de dire « je » tout en disant « l’autre »). JÉRUSALEM (2004: 66)

Tenemos un ejemplo del mencionado uso de la técnica en el siguiente pasaje:

Si Echenoz avoue dans *Jérôme Lindon* n’avoir lu, au moment de son premier roman, que *Les Gommès* d’Alain Robbe-Grillet, il se dit en revanche très ému lorsqu’il rencontre Beckett. Il lui rend du reste un hommage crypté, en calquant la première phrase du chapitre 34 de *Je m’en vais* sur la première phrase de *Murphy*. (Ibid.: 66)

Añadiremos que la intertextualidad en *Je m’en vais*, obviamente, no tiene por qué producirse en forma de hipotexto citado literalmente, sino que basta con el eco de mismo. Citamos, por ejemplo, la conversación en la que Baumgartner decide matar al personaje conocido como “Fletán”, encerrándolo en la cámara frigorífica del camión, mientras este último es consciente de su destino y se queja lastimeramente:

Voilà, dit Baumgartner, c’est fini maintenant. Attendez, a dit le Flétan, qu’est-ce que vous faites ? Né déconnez pas, s’il vous plaît. C’est terminé, a répété Baumgartner. Tu vas à

présent me foutre enfin la paix. Je ne vous ai jamais embêté, a niaisement observé le Flétan. Laissez-moi sortir maintenant. Je ne peux pas, a dit Baumgartner, tu me gênes. ECHENOZ (2006: 135-136)

En esta ocasión el efecto intertextual se despierta en primer lugar con la llamativa estructura de rima prosódica: notemos cómo la rima en asonante se produce en forma de ecos al final de frases que tienden a la isometría: *maintenant – Flétan – présent – niaisement – maintenant; faites – plaît – paix – jamais – gênes; terminé – répété – embêté – observé – laissez*. Este carácter rítmico y eufónico debería ponernos sobre la pista de que el narrado está despertando el eco de un hipotexto poético, sin necesidad de emplear una cita literal.

El sentido es obvio: el personaje poderoso abusa de su fuerza para cometer el crimen, recurriendo a cualquier excusa inverosímil (*tu vas [...] me foutre enfin la paix, tu me gênes*), mientras que el débil no puede articular más que una réplica lógica que, por desgracia, carece de carácter salvador, puesto que el criminal no busca hacer justicia, sino una excusa para satisfacer su crimen. El hipotexto nos parece obvio, podemos encontrarlo en la fábula *Le loup et l'agneau* de La Fontaine.

En cuanto al cliché, su definición e identificación resultan aún más complejas que la ironía, puesto que se basan en la competencia enciclopédica del lector para ser identificados como tales. Como resumen Gaspard Turin:

[L]e cliché est aussi - voire souvent - une unité thématique, véhiculée par des motifs qui ne sont pas toujours identifiables si l'on s'en tient à une observation parcellaire du texte. Dans ce sens [...], il entrera plutôt dans les catégories du lieu commun, de l'idée reçue ou du stéréotype. [...] Reste encore à déterminer le critère d'identification du cliché, le signe de reconnaissance de ce fameux effet d'usure qui disqualifie la figure ou l'idée aux yeux de son lecteur. A vrai dire, rien n'est plus difficile, parce que l'opération repose en dernière instance sur les compétences intertextuelles de chaque lecteur, c'est-à-dire sur l'ampleur et la qualité de son encyclopédie. Plus cette dernière est fournie, plus on aura de points de référence, et plus nombreuses seront les occasions de comparaisons et de confrontations. TURIN (2006: 75)

Sin embargo, en lo que concierne a *Je m'en vais*, Echenoz deja a menudo patentes sus referencias paródicas en forma de pastiche o cliché. Citamos un ejemplo al que volveremos más adelante:

On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original. Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. ECHENOZ (2006: 136)

En este sentido, el efecto del cliché típico del telefilm (matar al colaborador en el crimen con la ayuda de una cámara frigorífica) es señalado por el personaje, y no sólo eso, sino también reivindicado como tal. Turin señala esa doble posibilidad en el cliché de reforzar o desplazar su sentido original<sup>138</sup>.

En *Je m'en vais* se tratará sin duda de un refuerzo del cliché y del pastiche, utilizado sin pudor y de forma muy explícita. El propio Echenoz declara: "je n'arrête pas de piller [...]. Je cannibalise, je vampirise et je mélange" in DERAMOND (2012: 94).

Nuestra propia conclusión, tras revisar la crítica, se nos antoja evidente: la parodia en *Je m'en vais* es un instrumento al servicio de un discurso que cuestiona la recepción de la ficción literaria. Los géneros policiaco, de aventuras y de seducción, finalmente no son tales, sino que se convierten en estructuras vacías o cuando menos desprovistas de sentido por sí solas. La parodia, por el contrario, se revela como omnipresente (de forma subyacente) a lo largo de la novela y proporciona cohesión a los tres subgéneros.

Tanto la novela de aventuras como la novela de seducción y el *polar* son tres excusas narrativas para confeccionar un discurso literario y argumentativo cuya tesis principal es que estos tres subgéneros, como géneros cerrados, se han agotado. Ante este agotamiento, no cabe ya el *anti-polar* o el experimentalismo del *Nouveau Roman*, agotado también. Se impone revisar los conceptos a través de un nuevo filtro en ese movimiento de regreso a través del distanciamiento al que la crítica se refiere con fórmulas tan diversas: transparencia, espectralidad, *déréalisation*, *désinvolture*.

### 3. Morfología de la coordenada temporal

La coordenada temporal en *Je m'en vais* es uno de los elementos de la novela donde el juego de la voz narradora se manifiesta de forma más conspicua para el lector. Como ya hemos señalado, durante los primeros doce capítulos, la trama progresa en forma de prolepsis / analepsis, dependiendo de la referencia temporal por la que el lector opte como el presente de la narración.

---

<sup>138</sup> "L'effet produit par le cliché est donc à ce titre celui d'un anti-signe : en reconnaissant le cliché, j'abolis par le même mouvement l'existence de son sens dénotatif. Mais le cliché, on le verra, peut aussi imprimer une impulsion salvatrice au sens dénoté, le renforcer ou le décaler en lui insufflant ainsi une vie nouvelle". TURIN (2006: 76)

Sief Houppermans aborda así el planteamiento temporal de la trama:

Le contenu et la construction du livre sont étroitement liés : la succession des chapitres procède par couples, des doubles donc qui confortent la thématique de la doublure qui imprègne tout le récit. Mais ces doubles se manquent constamment et leur réunion ne sera rendue possible que par la plus évidente des manipulations arbitraires. HOUPPERMANS (2008: 78)

No podemos encontrarnos más en desacuerdo con la primera parte de la cita precedente: a nuestro parecer, contenido y construcción del libro no se hallan, en modo alguno, estrechamente ligados. Más bien al contrario, es la disolución, la incongruencia entre contenido y construcción la que provoca el efecto estético de la oscilación que estudiamos en el presente trabajo. La novela de aventuras se ve replegada sobre sí misma en una paradoja suprema, por cuanto que se ve constantemente abortada por su propia realización. No existe nada en el contenido temático de la aventura, en nuestra opinión, que justifique la división formal en dos líneas temporales que se suceden en forma de prolepsis o analepsis. El crítico nos refiere, sin más detalle, a la temática del doble; esta explicación resulta un tanto extraña, y más teniendo en cuenta que la duplicidad de las líneas temporales de la narración no corresponden en absoluto con el tema del doble en relación con los personajes: la supuesta muerte de Delahaye se produce en el capítulo 9 (58), su entierro en Alésia tiene lugar en el capítulo 11 (64-66) y la aparición de Baumgartner en el mismo capítulo (71). Por tanto, el doble muerto entra en juego 9 capítulos y 58 páginas después de haber puesto en escena el juego de alternancia temporal; la oposición del héroe por su némesis / doble tendrá lugar sobre todo en la segunda parte de la novela, cuando el vaivén temporal ha cesado definitivamente.

En definitiva, ni el doble (exclusivamente en su dimensión actancial) entra en escena coincidiendo con el juego temporal, ni su presencia cesa cuando el juego temporal se detiene.

Estamos de acuerdo, por el contrario, con el análisis de la ausencia constante de reunión en cuanto al tema del doble (en la sintaxis, estructura, actantes, etc.); pero no podemos secundar que “su reunión únicamente se hará posible por la más evidente de las manipulaciones arbitrarias”. Tomemos la estructura temporal, de nuevo: la duplicidad cesa en cuanto la aventura termina. No existe nada arbitrario en ello, a pesar de que sí lo existiera en su comienzo: más bien resulta lógico. Se nos presenta una trama policiaca que no está narrada con prolepsis ni analepsis temporales. Se nos ha presentado previamente

una trama de aventuras que comienza narrada en dos líneas temporales diferidas por seis meses en tiempo del relato. Una vez finalizada la trama de aventuras con la vuelta por parte de Ferrer con los objetos de arte, finaliza asimismo el vaivén temporal al que el narrador nos sometía: ¿qué hay de arbitrario en ello? Podríamos encontrar la arbitrariedad en el caso de que el vaivén temporal finalizase a mitad de la trama, o si invadiese un fragmento aleatorio del policiaco, pero tal y como tiene lugar en la novela, no cabe sino afirmar la no-arbitrariedad del mismo.

Houppermans llama la atención sobre la originalidad de la técnica narradora y las consecuencias que de ella se desprenden, por cuanto que la historia carece de orientación preestablecida y se construye a medida que avanza<sup>139</sup>. Esta distribución temporal en dos líneas dista mucho de constituir una ruptura con la tradición, al menos con la tradición inmediata, en el sentido de que ya ha sido incorporada masivamente a todas las formas narrativas a lo largo de los últimos decenios, incluso en el cine, como observaremos en la estructura narrativa de la película *Memento*, en el cuarto capítulo de este trabajo. Discrepamos, una vez más, de las consecuencias “de talla” que el crítico menciona: no acertamos a comprender cómo puede decirse que “la Historia” no tiene orientación preestablecida (!) cuando las referencias temporales son oportunas, constantes y explícitas por parte de la voz narradora en todo momento: la Historia se proyecta hacia el futuro desde ambas líneas temporales; establecer la división y la relación entre ellas no presenta dificultad alguna para el lector, ni siquiera para el lector ingenuo. La originalidad y la habilidad de la novela habrá de encontrarse, no en el juego temporal, sino en la costura del mismo, entre las bisagras sobre las que pivota el juego, como tendremos ocasión de estudiar en varias ocasiones a lo largo de este capítulo.

Desde el inicio del relato, como hemos comentado ya en numerosas ocasiones, observamos en *Je m'en vais* dos líneas temporales claramente diferenciadas: por una parte, en el primer capítulo se nos narra la decisión de Ferrer de abandonar a su mujer y partir (no sabemos adónde, aunque el final del capítulo nos revelará que no se refiere al Ártico) y, por

---

<sup>139</sup> “Dans les chapitres impairs de la première partie, nous suivons Félix Ferrer à Paris. Félix collectionne : les produits de l’art moderne et de l’art primitif dont il fait le commerce dans sa galerie, les jeunes femmes à grand cœur, les objets qui peuvent enjoliver sa vie de célibataire. Les chapitres pairs relatent une expédition vers le pôle Nord, six mois plus tard, à la recherche d’un trésor d’art inuit disparu dans le naufrage d’un bateau. Le lien entre les deux séries constitue une rupture avec la tradition. « Normalement », nous trouverions un début *in medias res* suivi d’un retour en arrière servant d’explication à ce qui précède. Cette construction dans l’autre sens, où le récit est lancé dans l’avenir, établit une relation beaucoup plus fragile et incertaine, critiquant par là même les automatismes qui règlent la narration habituelle. Les conséquences sont de taille : l’Histoire n’a pas d’orientation préétablie, elle s’élabore au fur et à mesure.” HOUPPERMAN (2008: 78-79)

otra parte, en el segundo capítulo comienza un hilo narrativo diferente: Ferrer baja de un taxi y toma un avión para viajar a Québec.

Denominemos la línea temporal que comienza en el capítulo nº 1 “línea A”, y la que comienza en el capítulo nº 2 “línea B”. En adelante, la novela va a desarrollar estas dos líneas de forma paralela. La distribución, al menos inicialmente, es igualmente alternativa: un capítulo se dedica a la línea temporal A, un capítulo se dedica a la línea temporal B, y así sucesivamente.

El paso de la línea A a la línea B está claramente indicado en *Je m'en vais*. Existen varios tipos de bisagras que nos indican la transición de una línea a otra:

- a) Bisagras de carácter tipográfico y numérico: el final de un segmento en la línea temporal A se corresponde con un salto de página y el comienzo de otro capítulo, que está debidamente numerado. Estas bisagras aparecen siempre a lo largo del relato. Podríamos encontrarnos las dos líneas temporales simplemente yuxtapuestas, pero la división en capítulos de *Je m'en vais* facilita al lector la distinción entre estas dos líneas temporales. No existe, pues, ninguna ruptura con la tradición en este sentido, incluso se han producido juegos temporales infinitamente más complejos en la narrativa occidental a lo largo de todo el siglo XX, sin ayuda de bisagras tipográficas numéricas para orientar al lector.
- b) Bisagras temporales explícitas. Este tipo de bisagras, por el contrario, no siempre aparece a lo largo de la novela. Examinemos algunos ejemplos:

Et le lendemain matin vers dix heures, Ferrer repartit vers son atelier.

[Fin del capítulo 1]

2

Six mois plus tard (...) ECHENOZ (2006: 9-10)

Esta primera bisagra temporal cumple dos funciones narrativas: en primer lugar, nos sirve para diferenciar que se ha abierto una línea B en la narración, cuya temporalidad podemos determinar que es futura (*plus tard*) con respecto a la línea A narrada en el capítulo primero; en segundo lugar, nos sirve para ubicar con exactitud la distancia de esta línea B con respecto a la línea A (*six mois*).



Tomemos ahora en consideración, para ilustrar los dos tipos de bisagras, la transición del capítulo nº 5 al nº 6:

Mais lui eût-on également indiqué que, des trois personnes réunis ce soir chez lui, chacune allait disparaître à sa manière avant la fin du mois, lui compris, il eût été supérieurement inquiet.

[Fin del capítulo 5]

## 6

Le jour où l'on franchirait le cercle polaire, on fêterait normalement le passage de cette ligne. (Íbid.: 31-32)

Como podemos comprobar, no existen en este caso bisagras de tipo temporal [tipo *b*)], sino únicamente de carácter tipográfico y numérico [tipo *a*)]. No obstante, la narración nos sigue proporcionando orientación temporal en cuanto a las dos líneas se refiere, en forma de prolepsis de la línea A con respecto a la línea A: antes del final del mes, los tres personajes (hace alusión a Ferrer, Victoire y Delahaye) desaparecerán. A volver a la línea A más adelante y descubrir la fuga de Victoire, la muerte de Delahaye y la partida de Ferrer al Ártico, podremos volver a orientarnos sin problemas en el tiempo en cuanto a la Historia se refiere.

Retomemos ahora la narración alternativa de la línea A y la línea B. Sabemos que ambas líneas están separadas temporalmente por seis meses. Durante varios capítulos asistimos a esta alternancia sucesiva entre lo que le sucede a Ferrer antes de partir en busca del *Nechilik* y lo que le sucede durante el viaje. Sin embargo, esta alternancia no se mantiene a lo largo de toda la novela. En efecto, como ya hemos señalado, a partir del capítulo número 12 veremos cómo la línea temporal A (Ferrer antes de partir) se ha agotado por fin y no existe más materia narrativa, más Historia para alternar con la línea B. Será, por tanto, la línea temporal B (que comienza 6 meses más tarde del comienzo de A) la que finalmente predomine y a la que se dedicarán el resto de capítulos, hasta el número 35 (capítulo final). Este agotamiento de la experimentación con la temporalidad del relato, recordemos, coincide con el agotamiento del subgénero de la aventura. Podemos establecer una interesante metáfora: cuando se agota la aventura en la trama, se agota la aventura de la voz narradora, esto es, dos aventuras (una en forma de búsqueda, la otra en forma de experimentación formal) dan conclusión al tiempo. De forma más interesante aún, cuando comience el policiaco, historia y relato van de la mano: se diría una destrucción de la

concepción del policiaco como basado en la dilatación temporal que proporcionan el relato (como la finalidad que guía al detective para reconstruir la historia) y la historia (como la obra del criminal)<sup>140</sup>.

En el siguiente esquema podemos apreciar la estructura de alternancia en las líneas temporales en *Je m'en vais*:

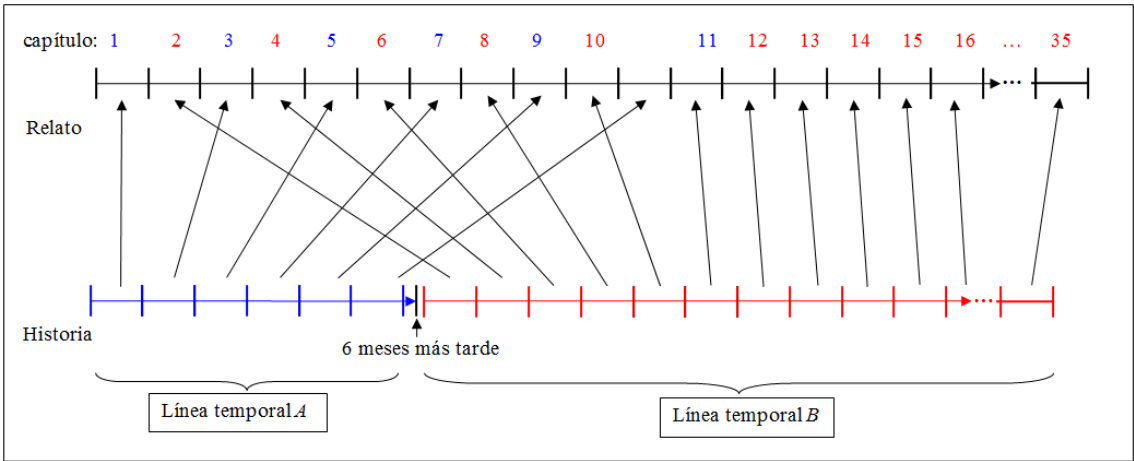


Figura 2.4.  
Esquema de la alternancia de líneas temporales.

Si queremos mostrar la progresión entre el TR (Tiempo del Relato) y el TH (Tiempo de la Historia), tendríamos el siguiente esquema:

TR1	TR2	TR3	TR4	TR5	TR6	TR7	TR8	TR9	TR10	TR11	TR12	TR13	TR14	TR15	TR16	TR17	TR...	TR34	TR35
TH1	TH7	TH2	TH8	TH3	TH9	TH4	TH10	TH5	TH11	TH6	TH12	TH13	TH14	TH15	TH16	TH17	TH...	TH34	TH35

Figura 2.5.  
Correlación entre tiempo del Relato y Tiempo de la Historia.

Podemos constatar ahora que *Je m'en vais* está construido con seis analepsis insertadas entre la línea temporal B o, si preferimos contemplar la totalidad del relato desde el TH1, diremos que existen cinco prolepsis insertadas en la línea temporal A. Desde el momento en que existe una continuidad directa entre ambas líneas temporales, la clasificación por la que optemos sólo depende de nuestro punto de vista: ambas líneas están narradas en pasado simple, no existe un presente de narración desde el que el narrador presente preferentemente a sus personajes. Tal y como vimos en nuestro capítulo anterior, la tensión

<sup>140</sup> Véase nuestro primer capítulo de este trabajo al respecto, primera sección: Novela puzle, novela enigma o relato policiaco clásico.

temporal entre el tiempo pasado (en el que el crimen se comete) y el tiempo presente (en el que el crimen se investiga) es una de las claves estructurales del policiaco – enigma, sin el cual no puede existir como tal. En *Je m'en vais*, la desestructuración formal más obvia es la que se produce en la coordenada temporal y no podemos evitar concluir que se trata de otra respuesta que contesta a la tradición policiaca, ya destruida mediante la parodia y a la que viene a sumarse una experimentación temporal que niega la esencia misma del relato policiaco.

#### 4. El efecto de oscilación pendular

Acabamos de concluir que la experimentación formal temporal en Echenoz cumple una función de destrucción de la tradición temporal en uno de los géneros que parodia. No será la única función de esta división de la temporalidad en dos líneas con su posterior reunificación. Nuestra hipótesis es que Echenoz construye su novela basándose en un efecto pendular o de oscilación sistemático, que encuentra su eco a varios niveles de lectura, aunque la morfología temporal sea el más obvio de todos ellos. Nos interesa estudiar este efecto en tanto que para nosotros encarna otra faceta de la experimentación formal con el policiaco, género tradicionalmente lineal y proyectado hacia el futuro. Es el momento de ir más allá de la construcción de la coordenada temporal y verificar si realmente existe un efecto de oscilación entre dos puntos insertado de forma consistente en otros niveles textuales.

Analicemos, en primer lugar, el más elemental de los niveles, el textual anecdótico explícito. En un raro caso de introspección psicológica en uno de sus personajes, Echenoz narra desde las dos primeras páginas y primer capítulo de su novela, la reacción emocional de Ferrer a su ruptura con su mujer, Suzanne:

Ayant envisagé une réaction plus vive, cris entremêlés de menaces et d'insultes graves, il était soulagé mais comme contrarié par ce soulagement même. ECHENOZ (2006: 7-8)

La posición textual privilegiada del párrafo, como íncipit de la obra, es clave: lo prueba el hecho de que contiene ya una clave hermenéutica indispensable para la lectura hermenéutica de la obra: la presencia del susodicho efecto pendular, oscilatorio. En este caso se produce dentro de un fenómeno de contradicción en la expectativa. Ferrer pasa del alivio a la irritación o, por expresarlo con más exactitud, esos estados se suceden de forma tan vertiginosa que conviven de forma un tanto inexplicable.

Aquí reside la clave para la lectura de *Je m'en vais* como una obra de aparente complejidad hermenéutica, pero en realidad descifrable si seguimos la lógica del movimiento pendular que pasa de un extremo al contrario de forma vertiginosa. Refuerza nuestra hipótesis el hecho de que el párrafo destaca también por su carácter insólito: Echenoz huye de la introspección psicológica de sus personajes, optando por caracterizarlos a través del conductismo. Nuestra hipótesis consiste en que esta anomalía en cuanto a su procedimiento sirve para llamar la atención, empleando una metáfora policiaca, del lector-detective sobre el indicio que destaca sobre la “alfombra uniforme”, esto es, sirve para indicarle dónde se encuentra una de las claves para la resolución de la aparentemente intrincada novela – puzzle que constituye *Je m'en vais*.

Una vez hayamos explorado este fenómeno en otros niveles como el actancial y espacial, será necesario a continuación preguntarse por la función de tal procedimiento: la oscilación en coordenada temporal cumple varias funciones, entre las que destacan la obligación de reconstruir la diégesis por parte del lector e imprimir un ritmo vertiginoso a la lectura. Como veremos, es necesario estudiar el movimiento de vaivén temporal conectado o sincronizado con otros aspectos de la novela, para llegar a una conclusión de tipo general a partir de premisas comunes en el estudio del tiempo, el espacio o el género en *Je m'en vais*.

#### **4.1. Focalización actancial**

Podrían apuntarse varios motivos para este juego de analepsis / prolepsis. Comencemos indagando por el fenómeno más evidente: en primer lugar, ¿por qué termina este juego de alternancia temporal entre los capítulos 12 y 13 y no continúa durante toda la novela? Se trata precisamente del momento en que el personaje de Baumgartner entra en escena en tanto que actante de pleno derecho, con un capítulo focalizado por completo en su personaje. El corte del juego temporal no coincide con la supuesta muerte de Delahaye, como hemos mencionado, sino con la frontera genérica, con el inicio del policiaco y la finalización de la aventura.

Sin embargo, la sensación de oscilación pendular, de discontinuidad y vaivén, no finaliza con el juego de analepsis / prolepsis. Recordemos el comienzo del capítulo 13: “Changeons un instant d’horizon, si vous le voulez bien, en compagnie de l’homme qui répond au nom de Baumgartner.” ECHENOZ (2006 : 79)

De este capítulo en adelante, la narración seguirá siendo discontinua, pero no en relación con la coordenada temporal, sino respecto al personaje en que la narración va a

focalizarse. Podemos efectuar un estudio de cómo el relato se focaliza en Baumgartner durante el capítulo 13, para saltar a Ferrer en el 14, a continuación se vuelve a Baumgartner de nuevo en el 15... Así, podemos presentar un cuadro con la alternancia entre los dos actantes a lo largo de los capítulos:

CAPÍTULO	ACTANTE
13	Baumgartner
14	Ferrer
15	Baumgartner
16	Ferrer
17	Ferrer
18	Baumgartner
19	Ferrer
20	Baumgartner
21	Ferrer
22	Baumgartner
23	Ferrer
24	Ferrer
25	Baumgartner
26	Ferrer
27	Ferrer
28	Baumgartner
29	Ferrer
30	Baumgartner
31	Ferrer
32	Ferrer
33	Baumgartner – Ferrer
34	Baumgartner – Ferrer
35	Ferrer

Figura 2.6.

Como podemos observar, se sigue dando una oscilación constante entre Ferrer y Baumgartner hasta el final de la novela. La alternancia, en esta ocasión, no está simétricamente distribuida: podemos comprobar que en cuatro ocasiones se dedican dos capítulos seguidos a Ferrer, por uno de Baumgartner. Pero la desigualdad cuantitativa no invalida el hecho de que se sigue produciendo un fenómeno de oscilación entre dos ejes (actanciales, esta vez) a lo largo de toda la novela.

## 4.2. Focalización espacial

El interés de Echenoz por el espacio en su escritura es bien conocido<sup>141</sup>. La construcción de la coordenada espacial en Echenoz (al igual que casi cualquier otro aspecto de su obra) ha sido estudiada con profusión<sup>142</sup>. Tomemos como punto de partida el artículo de Sophie Deramond, “Minimalisme et spatialité chez Echenoz” DERAMOND (2012). En él, la autora traza la búsqueda del origen de los términos *post-moderne* y *minimale*, como definidores de la espacialidad en Echenoz, y halla su origen en el campo artístico de la arquitectura<sup>143</sup>.

La coincidencia no puede ser más afortunada, puesto que según las palabras del propio Echenoz, la arquitectura desempeña un papel estético fundamental en su creación artística: “J’aimerais pouvoir transposer dans un texte l’émotion extrême qui me saisit devant l’architecture”. [“L’atelier d’écriture de Jean Echenoz”, film de Pascale Bouhémie; citado en DERAMOND (2012: 93)]

Ahora bien, de acuerdo con DERAMOND, tanto la corriente postmodernista (identificada con el lema irónico “menos es un aburrimiento”) como la minimalista (“menos es más”) se encuentran representadas en la obra de Echenoz<sup>144</sup>.

Sorprende que la autora haya abandonado la consideración espacial y esté hablando de sintaxis, teoría de géneros, intertextualidad y sinestesia, entre otras características. El símil parece demasiado conveniente: si partimos de la doble espacialidad en Echenoz para navegar hacia la etimología arquitectónica y volvemos sin la espacialidad como elemento comparado, hemos perdido en el camino nuestro objetivo primario con el símil. Por lo que al minimalismo respecta, la autora también puede citar a propósito al propio escritor, así como a Fieke Schoots de nuevo:

Paradoxalement, le minimalisme, dans ses manifestations spatiales, c’est-à-dire principalement en sculpture et en architecture, contient aussi ce que Fieke Schoot définit

---

<sup>141</sup> Véase el testimonio ya citado en su entrevista: ECHENOZ (1999)

<sup>142</sup> Véase, por ejemplo, JÉRUSALEM (2005)

<sup>143</sup> De la pluma del crítico americano Charles Jencks para el término “postmoderno”; el minimalismo surge asimismo del otro lado del océano Atlántico para designar un movimiento de pintores y escultores preocupados por la posición del espectador y de la obra en el espacio. Estos últimos hallarían su influencia en la expresión “menos es más” del arquitecto de origen alemán Ludwig Mies Van Der Rohe. (Íbid.: 93-94)

<sup>144</sup> “Le post-modernisme en architecture est un jeu de langage exploitant aussi bien la collection des signes du quotidien que les canons résiduels de la mémoire historique : cela engendre bazar syntaxique et confusion générique où l’ironie intervient comme élément fédérateur. [...] Echenoz avoue : « je n’arrête pas de piller [...] ». Je cannibalise, je vampirise et je mélange. » Bruno Blanckeman parle de « tressage sonore, olfactif, visuel, gustatif » et Fieke Schoots reconnaît en l’écriture de Jean Echenoz, un art de la fragmentation, du collage, de la citation.” DERAMOND (2012: 94)

comme une autre caractéristique chez Jean Echenoz: « [éviter] la complexité au profit de la brièveté, de la simplicité et de la sobriété<sup>145</sup>. » Par l'épuration de la syntaxe, basée sur la « juxtaposition des propositions principales<sup>146</sup> », par la simultanéité des actions et de la continuité, l'unité par structures récursives, une partie de ce que Fieke Schoots considère comme écriture minimaliste chez Jean Echenoz se révèle parfaitement correspondre aux critères du minimalisme en sculpture ou en architecture. [...] Ce que Fieke Schoots nomme la « déstabilisation douce » de l'écriture minimaliste est donc bien une caractéristique du minimalisme spatial. DERAMOND (2012: 95)

Inútil repetir nuestra objeción: se parte de la espacialidad para llevar el símil a otro campo artístico y regresar con una noción estilística, sintáctica, sin relación directa o necesaria con la coordenada espacial.

La autora continúa, justificando la supuesta contradicción que surgiría de la oposición (la cual, personalmente, no observamos: coexistencia no implica simultaneidad), y se refugia en la división de la obra de Echenoz en dos periodos (a su juicio) claramente diferenciados: *Lac*, *Cherokee*, *L'Équipée malaise* y *Le Méridien de Greenwich* pertenecerían al grupo de obras de carácter postmoderno, mientras que *Un An*, *Je m'en vais* y *Au Piano* corresponderían al grupo minimalista.

Dos características, para Deramond, son recurrentes en la espacialidad de estos textos: la primera es la circularidad<sup>147</sup>, la segunda sería el minimalismo como un proceso de reducción descriptiva<sup>148</sup>. La autora concluye con unas palabras acerca de la sobriedad y la desmaterialización en estas obras [arquitectónicas y literarias]:

La sobriété, une certaine austérité aussi parfois sont présentées dans ces nouvelles constructions comme dans l'écriture de Jean Echenoz. Les couleurs se raréfient et se dégradent en variations de gris subtiles. S'il est un terme for utilisé en architecture qui se

<sup>145</sup> Fieke Schoots, « L'écriture minimaliste », p. 138, in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Killenars *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994 (p.127-144).

<sup>146</sup> Ibid., p.129.

<sup>147</sup> « L'aspect cyclique du déroulement romanesque participe également à la nouvelle sobriété de la narration : dans *Un an*, Echenoz choisit de cadrer son action « dans un espace de temps assez clos ». Il en va de même pour *Je m'en vais*, fixé sur une année complète, commençant et finissant au pavillon de Ferrer à Issy. [...] Cette notion de l'espace clos du livre, de la boucle temporelle et géographique, est une des nouvelles caractéristiques de l'écriture échenozienne. Les trois romans [avec *Au piano*] ont la particularité de commencer et de finir dans les rues de aris, et si l'on ajoute à cela que les épisodes terminaux se situent à chaque fois à proximité de la rue de Rome, on détermine presque un système récurrent inter- œuvres. » (Ibid.)

<sup>148</sup> [L]'enonciation cumulative de des noms de rues dénuée de toute description, en réduisant l'effet métaphorique au minimum, présente Paris [...] comme la ville englobant toutes les villes, la ville de l'exotisme et du sens, mais prend peur à peu la teinte passée de la cité fantôme où l'histoire et les mots font tenir seuls les façades dont l'épaisseur vitale et sémantique et désormais effacé. Les rues sont parcourues mais non plus regardées. [...] De plus, la carte de l'exploration urbaine s'est reduite[...].(Ibid.)

reflète étonnamment dans œuvre de Jean Echenoz, c’est celui de « dématérialisation ». Comme la phrase échenozienne, produite dans le but d’une esthétique et d’une rythmique constructives, se transforme, joue de ses lois et détourne ses sens, l’objet bâti s’affiche aujourd’hui systématiquement falsifiée par des leurres : le verre est à volonté, clair, translucide ou opaque, il laisse adroitement passer le regard pour le bloquer l’instant d’après. La dématérialisation de l’objet bâti est d’ailleurs fondamentale dans l’espace décrit chez Echenoz [...] (Íbid.)

No podemos estar en desacuerdo con la conclusión, pero a nuestro parecer a la autora se le escapa el carácter frenético de la prosa, ligado directamente (en tanto que efecto) al vaivén espacial en *Je m’en vais*.

Retomemos para nuestra argumentación el incipit del capítulo 13: “Changeons un instant d’horizon, si vous le voulez bien, [...]” ECHENOZ (2006: 79)

El juego temporal ha finalizado, pero persiste el juego de alternancia espacial, la cual comienza desde los dos primeros capítulos de la novela (de París se salta a Québec) y alterna de igual modo que la discontinuidad temporal (capítulo a capítulo). No obstante, una vez finalizadas las analepsis temporales, la novela no se estabiliza del mismo modo en cuanto a la coordenada espacial se refiere.

Expongamos de forma ordenada el espacio en que transcurre la acción en los capítulos 13-35:

CAPÍTULO	COORDENADA ESPACIAL
13	París
14	Ártico (Port Radium)
15	París
16	Québec (Montréal) – París
17	París (Galería)
18	Midi
19	París
20	París
21	París
22	París
23	París
24	París (Hospital)
25	Midi
26	París (Hospital)
27	París (Galería)



28	España
29	París (Galería)
30	España
31	París
32	España
33	España
34	España – París
35	París

Figura 2.7.

Comprobamos así cómo persiste el movimiento de oscilación espacial, el cual llega hasta el núcleo que forman los capítulos 19-24. A partir del capítulo 25, no obstante, se recupera la alternancia espacial, que coincide con una nueva aceleración del ritmo narrativo.

Este núcleo (19-24), en el que la coordenada espacial se estabiliza en París, corresponde narrativamente al punto desencadenante de la trama policiaca de la novela: robo de los objetos de arte de la galería, asesinato del Fletán y paro cardíaco de Ferrer.

La trama policiaca en *Je m'en vais*, tal y como hemos anunciado, gira en torno al robo de los objetos de arte y la desenmascaramiento de Baumgartner: los objetos de arte del *Nechilik* representan el elemento común en torno al cual giran los intereses del protagonista y el antagonista. Desde el momento en que este elemento fija su coordenada espacial en París (donde se encuentra la galería de Ferrer), resulta lógico que el protagonista y el antagonista coincidan espacialmente también en torno al elemento que simboliza el fin de las dinámicas actanciales de ambos.

París simboliza, por una parte, el punto de llegada (final) de la trama de aventuras en *Je m'en vais*, cuando los objetos están por fin legalmente en poder de Ferrer y, por otra parte, el comienzo de la trama policiaca, cuando los objetos son robados de la galería. Es el foco aglutinador de ambas tramas. Añadamos también que París es el centro de la trama amorosa, pues, a raíz del episodio cardíaco, Ferrer conoce en el hospital de París a Hélène y así podemos explicar la detención de la oscilación espacial cerca de la mitad de la novela.

El siguiente esquema muestra cómo París concentra la dinámica actancial:

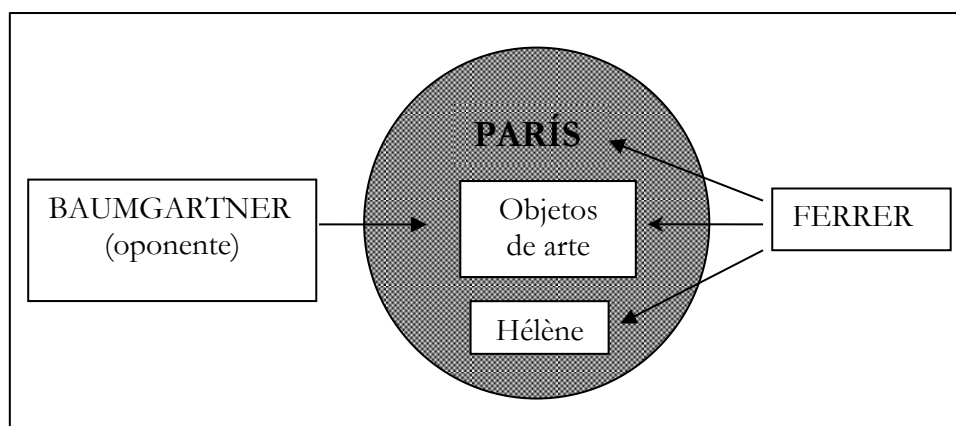


Figura 2.8.

Tenemos representados en el esquema los siguientes elementos:

- El objetivo de la trama de aventuras: traer los objetos de arte de la *Nechilike* a la galería, que está situada en París.
- El objetivo de la trama policiaca: recuperar los objetos que han sido robados en París.
- El objetivo de la trama amorosa: conquistar a Hélène, quien reside en París.

En el caso a), se puede decir que París representa el objetivo en sí mismo. La finalidad del actante principal es alcanzar un espacio seguro para sus objetos de arte.

En el caso b), París nos aparece como el marco espacial en el que se produce el conflicto desencadenante de la trama policiaca.

En el caso c), París nos aparece como el marco espacial en el que se plantea el conflicto de la trama amorosa.

Esta triple coincidencia espacial en las dinámicas narrativas justifica el estancamiento narrativo en el marco de París. A partir de este núcleo aglutinador, las dinámicas progresan nuevamente, alejándose de París con el policiaco, volviendo a él con la seducción.

### 4.3. Convergencias y divergencias de las dinámicas narrativas

La trama de aventuras ha concluido por fin desde el momento en que el viaje finaliza y Ferrer llega a París con los objetos. Las dos tramas restantes, como decíamos, evolucionan de forma divergente: Baumgartner focaliza la dinámica narrativa alejándose

especialmente de París: el Midi, y España; Hélène, no obstante, mantiene la dinámica narrativa estancada espacialmente en París (hospital, galería).

Tenemos, por tanto, una nueva oscilación, esta vez desde el punto de vista de la dinámica actancial. El actante principal (Ferrer) se verá obligado a resolver sus dos conflictos en dos marcos espaciales diferentes. Ambos conflictos se resuelven finalmente en el capítulo 34. En primer lugar, Ferrer logra recuperar los objetos y desenmascarar a Baumgartner. Inmediatamente Ferrer sigue con el movimiento oscilatorio imprimido por el narrador a lo largo de toda la novela, y vuelve a focalizar su atención en Hélène. Tenemos, por tanto, el último salto de una dinámica a la otra, dentro de un mismo capítulo, el 34.

En este punto, sólo queda ya una dinámica actancial, un conflicto que resolver y por tanto, podríamos prever la detención de la oscilación narrativa, pero no es así:

Restait évidemment Hélène, bien que Ferrer fût hésitant à l'idée de reprendre contact avec elle. Il ne l'avait plus vue depuis le jour qu'elle s'était maquillée, lui-même ayant aussitôt filé vers l'Espagne, et ne sachant toujours pas bien comment se comporter avec elle et que penser. Trop lointaine et proche, offerte et froide, opaque et lise, elle laissait très peu de prises permettant à Ferrer de s'accrocher vers on ne sait quel sommet. Il se résolut quand même à la rappeler mais, même avec Hélène, il ne put obtenir de rendez-vous avant une semaine. Celle-ci passée, après qu'il eut repoussé trois fois l'idée d'annuler ce rendez-vous, tout se passa selon le processus désespérément commun [...]. ECHENOZ (2006: 213-214)

Este párrafo aparentemente inocente que, no obstante, comienza con otra marca típica de la ironía del narrador en Echenoz, bajo la forma de adverbio *évidemment*, presenta una impresionante condensación de los movimientos oscilatorios propios de la novela. Tratamos de hacerlos explícitos a continuación.

Fijémonos en primer lugar, desde el punto de vista semántico, en la expresión: *fût hésitant*. Ferrer duda entre dos opciones: volver a llamar a Hélène o no hacerlo. La incertidumbre entre dos opciones opuestas simboliza de nuevo ese típico movimiento de vaivén, presente ahora en Ferrer, más concretamente en su mente.

En segundo lugar, la frase *lui-même ayant aussitôt filé vers l'Espagne*, nos presenta otro movimiento de oscilación en la dinámica actancial profunda. ¿Qué se ha interpuesto entre el deseo de Ferrer de conquistar a Hélène, y lograr su objetivo (dinámica C)? Ni más ni menos que la necesidad de viajar a España; ahora bien, este viaje no es, en definitiva, más que un medio para lograr su objetivo de recuperar los objetos de arte (dinámica B). Los objetos de arte, en definitiva, están actuando como oponente para conquistar a Hélène.

Tenemos, por tanto, el siguiente conflicto para la resolución de la dinámica C:



Figura 2.9.

De modo que, considerando los objetos de arte, podemos decir que han cumplido una doble función narrativa. Su función oscila, dependiendo de nuestro punto de vista, entre objetivo (en la dinámica B), y oponente (en la dinámica C). Tenemos presente el movimiento de vaivén, una vez más, en los mismos objetos de arte, que oscilan entre dos polos:

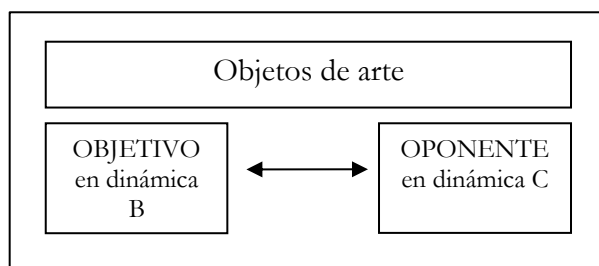


Figura 2.10.

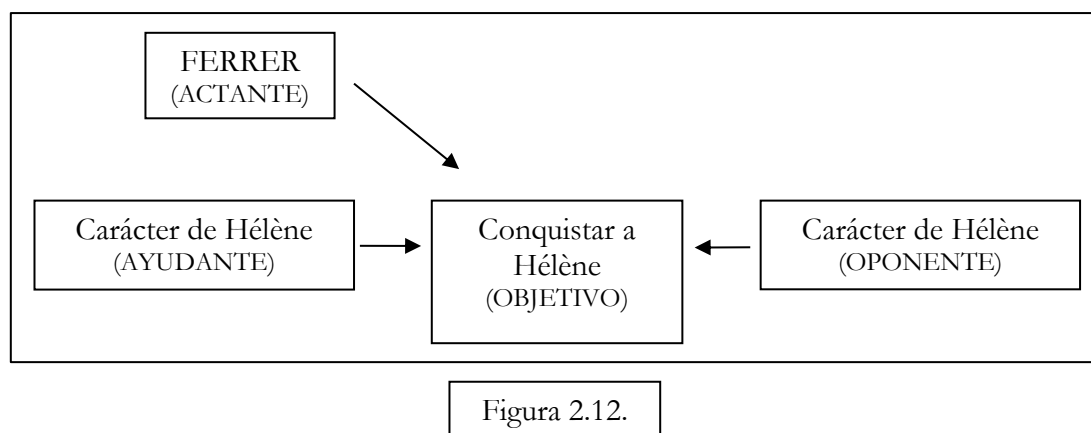
El movimiento oscilatorio no se agota aquí. Tomemos por ejemplo la descripción de Hélène: *Trop lointaine et proche, offerte et froide, opaque et lise, elle laissait très peu de prises permettant à Ferrer de s'accrocher vers on ne sait quel sommet* (Íbid.: 213).

El narrador recurre al oxímoron para continuar manifestando este movimiento que salta de un extremo a otro, esta vez desde el punto de vista descriptivo. La figura misma de Hélène está reflejando, a través de la descripción, el funcionamiento oximorónico, o cuando menos, oscilatorio, de toda la novela.

HÉLÈNE		
Lointaine	← →	Proche
Offerte	← →	Froide
Opaque	← →	Lise

Figura 2.11.

De este modo, en el carácter de Hélène se está plasmando esta misma dinámica oscilatoria entre dos polos opuestos: la antítesis se da en la misma figura de Hélène:



Se salta del papel de ayudante al de oponente vertiginosamente, con la misma rapidez con que se suceden los adjetivos antitéticos, uno tras otro, en movimiento oscilatorio, una vez más.

Por último, en el colmo de la oscilación entre dos polos, tenemos la última frase:

Il se résolut quand même à la rappeler mais, même avec Hélène, il ne put obtenir de rendez-vous avant une semaine. Celle-ci passée, après qu'il eut repoussé trois fois l'idée d'annuler ce rendez-vous [...]. ECHENOZ (2006: 213)

Hemos visto cómo Ferrer duda entre llamar o no llamar a Hélène. Finalmente se decide. Después, está tentado tres veces de anular la cita. Queda patente que Echenoz establece con el lector un juego del ratón y el gato con un evidente fin humorístico. ¿En qué se basa este efecto hilarante? En el movimiento oscilatorio a la hora de decidir el objetivo. En un primer momento, Ferrer duda entre dos objetivos: *bien que Ferrer fût hésitant à l'idée de reprendre contact avec elle.*

Punto 1:

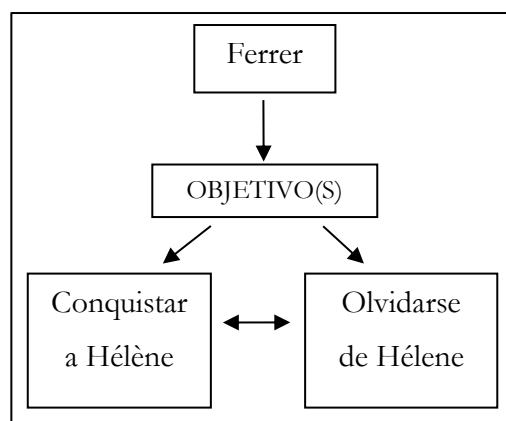


Figura 2.13.

Finalmente, Ferrer elige conquistar a Hélène. La situación está aparentemente resuelta, pero el narrador construye ahora un salto doble, en el momento 2: *Il se résolut quand même à la rappeler mais, même avec Hélène, il ne put obtenir de rendez-vous avant une semaine. Celle-ci passée, après qu'il eut repoussé trois fois l'idée d'annuler ce rendez-vous.*

Por una parte, tenemos una oscilación entre objetivos (oscilación triplicada, esta vez) y, por otra parte, se salta por analogía (se trata de los mismos objetivos, al fin y al cabo) del punto 1 al 2:

Punto 2:

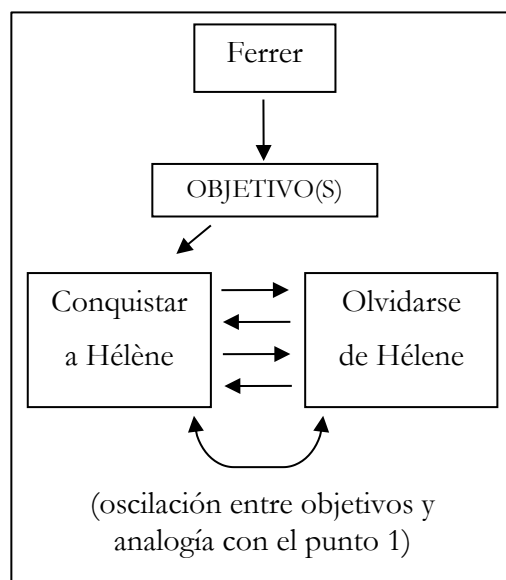


Figura 2.14.

Vemos que el *retour en arrière* no puede ser mayor, pues se da en el nivel de los objetivos, y en el nivel narrativo. La falta de decisión (de progresión, en definitiva) que muestra el personaje es la base del *gag* o recurso humorístico.

De este modo, podemos comprobar que existe una discontinuidad, una oscilación en todos y cada uno de los siguientes puntos:

- 1º/ la definición de la función de un elemento como los objetos de arte.
- 2º/ la definición de la función del personaje “Hélène”.
- 3º/ la definición del objetivo del personaje “Ferrer”.

Resultaría difícil imprimir más movimiento oscilatorio en la novela, sin olvidar, como hemos observado, que la dinámica narrativa presenta constantemente saltos relativamente bruscos: nada más finalizar la dinámica B (policiaca), se procede a la resolución de la C (amorosa). Son todos estos saltos, contrastes entre polos, oscilaciones, vaivenes, etc., los que imprimen a la novela su sensación de rapidez, de ritmo trepidante y vertiginoso.

#### 4.4. Funciones del efecto oscilatorio

Recopilemos para resumir nuestras conclusiones hasta el momento: hemos estudiado la coordenada temporal en *Je m'en vais*, y este análisis nos ha conducido a indagar su función como contestación de la dinámica temporal clásica en un relato policiaco – enigma. Nos hemos visto obligados a proseguir analizando la coordenada espacial, para hallar la misma desestructuración, y finalmente en la dinámica actancial hemos ratificado esta oscilación (en ocasiones con carácter de oxímoron, incluso), así como en las dinámicas genéricas (la seducción alterna vertiginosamente con la aventura y el policiaco). Nuestra conclusión es que la coordenada temporal está desestructurada en *Je m'en vais* con el mismo fin que la espacial, la dinámica actancial y la hibridación genérica.

Los cuatro elementos provocan un idéntico efecto de fragmentación, ya que los cuatro están contruidos para provocar el efecto de oscilación en el lector. Los cuatro se nos revelan como instrumentos al servicio de la impresión de oscilación pendular que el narrador busca continuamente. Los cuatro obedecen al mismo principio fragmentador, que tiene varias funciones principales:

- 1ª/ Obligar o invitar al lector a un trabajo de reelaboración activa del texto.
- 2ª/ Provocar la sensación de ritmo vertiginoso en la narración.
- 3ª/ Crear el efecto de intriga al dejar la narración en suspenso pendiente de un hilo.
- 4ª/ Buscar en ocasiones un efecto cómico.

El primer punto responde a la función apelativa del texto, ya analizada en nuestro capítulo anterior, en su expresión máxima. Se trata de una característica que define la alta literatura por oposición a la literatura popular y como tal no necesita más un comentario mucho más detallado. Si la obra de Daniel Pennac tiene varios niveles de lectura y puede ser accesible para todo público en su nivel más elemental, no sucede así con la obra echeneziana: el lector no puede acceder a ningún nivel, ni siquiera el anecdótico, sin haber antes reelaborado la coordenada temporal.

El segundo punto se corresponde, por una parte, con una exigencia extrínseca a la novela, la de buscar que el lector mantenga constante el interés por el texto, independientemente de sus cualidades como lector profesional; por otra, intrínseca, que tiene más peso, en relación directa con los presupuestos existenciales a partir de los cuales está construida la novela. Si el personaje principal es apático, es cierto, no es menos cierto que se deja llevar por un movimiento vertiginoso de fuga hacia los objetos de arte, hacia París, hacia los objetos de nuevo, hacia la galería, hacia el hospital, hacia las mujeres...

El significado es claro: los personajes viven en una sociedad que se mueve a toda velocidad, en múltiples direcciones, no siempre con un significado profundo, pero siempre en movimiento. Las obligaciones se multiplican y, por lo tanto, nuestra atención debe fragmentarse y dividirse, incluso en las esferas íntimas de nuestra vida privada. Tomemos, por ejemplo, el pasaje en el que Ferrer se dispone a hacer el amor con Sonia:

(...) un soutien-gorge noir dégrafé se déposât en douceur sur le tapis de cette chambre comme une paire de lunettes de soleil géantes.

Or, au bout d'un moment, rétabli sous tension sur la table de chevet, le Babyphone commença d'émettre une suite aiguë de soupirs et de gémissements, d'abord légers et contrapuntiques avec ceux de Sonia plus ou moins sopranistes, mais qui bientôt les couvrèrent pour faire place à un crescendo de plaintes, cris et pleurs stridents. Aussitôt l'on desenchêtra, sans méthode mais non sans mauvaise conscience, avant que Sonia grimpât à l'étage tranquiliser le jeune Bruno. ECHENOZ (2006: 109)

La aceleración temporal progresiva está plasmada en el texto mediante el contraste del comienzo de la escena, con la prenda íntima que cobra lentitud gracias a la locución *en douceur*, la evocación del tiempo estático de ocio en la playa mediante el símil con las gafas de sol y el desenlace en el que progresivamente todo se acelera: el sustantivo *tension* evoca indirectamente el contraste con el relax precedente, la palabra *suite*, adjetivada con *aiguë*, nos



devuelve a la sucesión temporal y molesta, el adverbio *bientôt* plasma la rapidez con la que la situación plácida evoluciona hacia la ruptura del momento estático, y crescendo insiste en la misma idea. *Aussitôt* es el adverbio temporal que abre el desenlace inevitable: el episodio sexual ha sido frustrado, ya que Sonia debe desplazar la atención a su bebé.

La tecnología (representada aquí por el *Babyphone*) es una mediadora que multiplica (o amplifica) las obligaciones y exige la diversificación de la atención, que oscila entre varios polos. El acto sexual ya no es una esfera impermeable, sino que puede verse afectado por la interposición de otros deberes.

En definitiva, se trata del desarraigo existencial provocado por la tensión entre la sociedad salvajemente dinámica y el individuo que no puede encontrar un espacio que sirva como remanso de paz. Las obligaciones o actividades se suceden como un torbellino que arrastra a los personajes.

Este ritmo vertiginoso, por lo tanto, refleja la vorágine en la que los personajes se mueven, pero no se anclan: la consecuencia es la apatía, el desarraigo existencial, el *je m'enfoutisme*, etc.

El tercer punto se encuentra en relación directa con la presencia (aunque paródica) del género negro en la novela y así lo entiende también Bruno BLANCKEMAN<sup>149</sup>. En efecto, el hecho de que *Je m'en vais* parodie el género policiaco, no es óbice para que la estructura general siga el patrón de dicho género. Se trata de una técnica que combina la proximidad y la toma de distancia con respecto al género contestado en la novela. Jacques DUBOIS enlaza esta naturaleza en forma de intrigas sucesivas en la novela policiaca con su filiación folletinesca (aunque pone el acento sobre la evolución divergente del relato policiaco)<sup>150</sup>.

En cuanto al cuarto punto, el efecto de oscilación que provoca la comicidad en la novela se halla en relación directa con el aspecto ya comentado de la parodia como herramienta para destruir las expectativas clásicas del lector. La intención del autor es destruir el automatismo en la recepción (y en la elaboración) de un género aparentemente cerrado: en este sentido, la elección del género policiaco, uno de los géneros más cerrados que existen, no puede ser casual.

---

<sup>149</sup> "L'histoire ainsi structurée s'ordonne en réseaux d'événements, en cycles d'épisodes, en phases d'aventures, autant de paramètres qui caractérisent une intrigue, soutenue par ses adjuvants traditionnels : péripéties, hasard romanesque, effets de surprise, retournement de situation. L'intrigue redevient effectivement le pivot dynamique de la structure narrative. [...] Ces intrigues se conforment aux conventions usuelles qui visent à tenir le romanesque en haleine." BLANCKEMAN (2000: 30)

<sup>150</sup> "Le feuilleton pratique l'enchâssement sur base base d'une relation étroite entre récits imbriqués [...]. Plutôt que de suivre un principe de croissance toujours plus ou moins anarchique, le texte se conforme à une règle de haute fonctionnalité. Finalisé au maximum, puisque sa lecture est constamment « tirée » vers la réponse terminale, le policier est par excellence récit fermé [...]" DUBOIS (1992:18-19)

Recapitulemos ahora para exponer la relación de las cuatro funciones descritas del efecto de oscilación:

1. Proporciona un carácter más ameno a la lectura, al tiempo que interpela al lector.
2. Sirve de base a un presupuesto existencial que la novela transmite.
3. Está en estrecha relación con el género policiaco, empleado en la novela (el género impone clásicamente la técnica).
4. Está en relación con un presupuesto literario (deconstrucción de los géneros clásicos mediante la burla paródica).

Como podemos constatar, la técnica de oscilación es una herramienta narrativa que se encuentra al servicio de funciones muy diversas en *Je m'en vais*. Los puntos número 3 y número 4 se oponen entre ellos, pese a emplear la misma técnica. Este hecho se explica gracias al ya mencionado acercamiento y alejamiento (con fin paródico), característico de la escritura de Echenoz.

#### **4.5. Oscilación en las bisagras como articuladores de la coordenada temporal**

No podemos, sin embargo, dar por terminado nuestro análisis de la función oscilatoria en lo que a la coordenada temporal se refiere. Hemos hablado de discontinuidad, fragmentación, oscilación, vaivén, *retour en arrière*. Hemos analizado su función y hemos visto que no se trata de un efecto casual, sino que se repite en varios planos de la estructura a lo largo de la novela. Pero el narrador va más allá todavía y juega con la discontinuidad de la que hemos hablado, rizando el rizo. Analicemos las bisagras narrativas entre analepsis y prolepsis en los 13 primeros capítulos.

« Et le lendemain matin, vers dix heures, Ferrer repartit vers son atelier.

[Fin del capítulo 1]

#### **2**

Six mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer descendit d'un taxi » (...)

ECHENOZ (2006: 9-10)

Hemos analizado ya la presencia del conector temporal *six mois plus tard*, es el momento ahora de centrar nuestra atención en *vers dix heures également*. El adverbio está

indicando aquí una clara manifestación de la instancia narrativa en el texto. Es el narrador quien declara la identidad horaria entre el momento de la línea temporal A, en la que Ferrer se dirige a su taller, y el momento en la línea temporal B, en la que Ferrer baja del taxi.

La presencia del adverbio en el texto no es banal: responde a una voluntad del narrador de tender lazos de analogía entre la línea A y la línea B. Esta voluntad de continuidad narrativa entre A y B se ve confirmada y reforzada por el adjetivo (que revela también la presencia de la instancia narrativa): *le même Félix Ferrer*. Es decir, está estableciendo la identidad en la comparación entre el actante perteneciente a la línea A, Ferrer, y el actante que abre la línea B, Félix Ferrer.

Tenemos, así pues, una discontinuidad temporal (fenómeno de prolepsis), pero no discursiva. El narrador está estableciendo una continuidad narrativa por encima de la ruptura cronológica de la historia y, a pesar de la discontinuidad temporal, ambas se hallan explícitamente señaladas por la voz narradora.

Observemos el mismo fenómeno en:

Dans un premier temps, ça marchait.

[Fin del capítulo 4]

## 5

Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les affaires de la galerie. ECHENOZ (2006: 23-24)

Constatamos, una vez más, que el mismo recurso tiene lugar: presencia de la bisagra en forma de conector temporal *six mois plus tôt*, sin que esto sirva de impedimento para establecer una continuidad narrativa, que se basa en el recurso de la comparación: *Ce qui marchait moins bien*. Este *moins* nos presenta una comparación. El elemento comparado X es *les affaires de la galerie* y el narrador está tomando como segundo elemento comparado Y el *ça* (las triquiñuelas de Ferrer para seducir a Brigitte seis meses más tarde), de modo que la discontinuidad temporal se ve transcendida o superada por un efecto estilístico / narrativo: la comparación.

A través de la comparación, así pues, se establece un lazo de continuidad entre dos hechos alejados temporalmente y separados por una analepsis.

En realidad, este fenómeno es particularmente apreciable cuando tiene lugar en el espacio narrativo privilegiado de la bisagra tipográfica, pero el narrador de *Je m'en vais* no se priva de recurrir al mismo diez líneas más tarde del comienzo del segundo capítulo:

[L]'homme dut arpenter les halls en poussant un chariot chargé d'une sacoche, d'un sac et de son manteau devenu épais pour la saison. ECHENOZ (2006: 10)

El lector puede preguntarse intrigado por el significado del participio *devenu* –el cual implica una comparación forzosa con un estado existencial previo– en un contexto en el que las líneas precedentes del capítulo no mencionan en ningún momento abrigo alguno. Sin embargo, el verbo encuentra su sentido en relación con el mismo *manteau* que se menciona brevemente (sin llegar siquiera a describirlo) durante una línea en el capítulo anterior (el primer capítulo de la novela): *Seul dans son manteau, Ferrer contourna l'église vers un numéro pair de la rue de l'Arcade*. (Íbid.: 8)

Constatamos de nuevo que el salto temporal en la narración no impide una extraña continuidad en la perspectiva de la instancia narradora. Es muy posible que el lector haya pasado por el abrigo sin prestar atención y lo haya olvidado al finalizar el capítulo, alejado de su mente al registrar el salto temporal explícito. Sin embargo, el uso del verbo *devenir* pone en alerta al lector desde el inicio de la novela: el abrigo de Ferrer acaba de recibir el estatus ficcional de indicio policiaco. Si el lector ingenuo lo ha registrado como información irrelevante y desechado al poco tiempo, pagará su precio al no poder reconstruir el puzle más adelante, cuando este indicio reciba significado a través de la comparación. De no tener a su disposición el indicio, la comparación carecerá de sentido: el lector habrá fracasado como intérprete, de igual modo que fracasará como detective a la hora de resolver el puzle, puesto que faltarán piezas por culpa de su falta de atención a la elaboración textual.

Podemos seguir examinando ejemplos de idéntico fenómeno en los márgenes de las bisagras tipográficas con el fin de constatar que no es un fenómeno aislado ni puntual:

[L]es conditions climatiques interdisaient de partir avant le printemps, date à laquelle, sous ces hautes latitudes, le jour se lève.

[Fin del capítulo 7]

## 8

Il allait justement se lever lorsque Ferrer ouvrit un œil (...)

ECHENOZ (2006: 44-45)

En esta ocasión, el narrador no se vale de la identidad ni de la comparación, se trata de un procedimiento de anáfora<sup>151</sup>. El elemento anaforizante es *Il*, al comienzo del capítulo 8 (el capítulo 8 retoma la línea temporal B). El elemento anaforizado es claramente *le jour*, al final del capítulo 7 (capítulo dedicado a la línea temporal A). De nuevo, el autor supera el corte temporal para establecer una continuidad narrativa basada en el recurso de la ánfora.

Como podemos constatar, Jean Echenoz explota la figura poética del encabalgamiento de forma consciente y sistemática, y los tres casos presentados hasta ahora son evidentes. En otras ocasiones, sin embargo, el narrador va a complicar más aún la tarea al lector para encontrar una continuidad narrativa entre analepsis y prolepsis. Por ejemplo:

De fait on se concentre essentiellement sur l'heure des repas.

[Fin del capítulo 6]

## 7

Pupille ponctuelle sur un iris vert électrique comme l'oeil des vieux postes de radio, sourire froid mais sourire quand même, Victoire s'était donc installée rue d'Amsterdam.

ECHENOZ (2006: 36-37)

¿Dónde puede el lector hallar aquí la continuidad a través del salto temporal del capítulo 6 al 7? Aparentemente no existe, al menos no se aprecia ninguna comparación ni anáfora; sin embargo, en esta ocasión, hay que prestar atención al campo semántico:

Línea B: “on se concentre essentiellement sur l'heure (...)”

Línea A: “Pupille ponctuelle (...)”

El fin del capítulo 6 contamina semánticamente la adjetivación que abre el capítulo 8. Se produce una continuidad a nivel semántico, basándose en el campo “tiempo”, que engloba *l'heure* y *ponctuel*. La continuación es más difícil de percibir por cuanto se basa en la polisemia de la palabra *ponctuel*, que puede indicar tanto *toujours à l'heure* (así se establece la conexión con el final del capítulo 6), como con forma de punto: ese sentido es el que se atribuye a la pupila de Victoire por su forma circular.

---

<sup>151</sup> Para un acercamiento general a la cuestión de la anáfora en lengua francesa, véase MAINGUENEAU (1988)

En nuestro siguiente ejemplo de transición con continuidad narrativa entre capítulos, el salto desde el cual recuperar la continuidad narrativa (en este caso, perteneciente al diálogo) ocupa siete páginas y la totalidad de un capítulo. Se trata de la transición que abarca los capítulos 24-25-26. Citamos el caso:

Mais le troisième après-midi, quand même, avant qu'elle parte, il lui demanderait quel était son nom. Hélène. Hélène, bon. Pas mal, comme prénom. Et qu'est-ce qu'elle faisait dans la vie ? Elle mettrait un petit moment à répondre.

[Fin del capítulo 24]

## 25

Cependant, Baumgartner essaie de garer son automobile devant un grand hôtel [...].

[...]

Et si la fenêtre donne médiocrement sur le parking, au moins laisse-t-elle entrer un peu le soleil, au moins de là Baumgartner pourra-t-il surveiller sa voiture.

[Fin del capítulo 25]

## 26

Médecin justement, moi aussi, répondrait donc Hélène avec un temps de retard, mais pas exactement. Et d'ailleurs plus maintenant, je veux dire que je n'exerce plus.

ECHENOZ (2006 : 152-157)

Tras haber elidido en nuestra cita la práctica totalidad del capítulo 25, podemos apreciar ahora la continuidad existente entre el 24 y el 26. Termina el primero con la pregunta de Ferrer en estilo indirecto libre (*qu'est-ce qu'elle faisait dans la vie ?*) y la pausa de Hélène, y comienza el último con la respuesta de ésta (*médecin justement*).

La continuidad, esta vez, es de tipo temporal y en la representación de la historia resulta inmediata. Han transcurrido apenas unos segundos entre el final del capítulo 24 y el comienzo del 26, a pesar de que el narrador ha insertado el capítulo de Baumgartner entre ellos. Con el juego que provoca la conversión de la historia en relato, el narrador desafía al lector a volver a encontrar sus asideros en forma de indicios, de marcas que le permitan navegar entre el puzle que el relato crea al arrancar la historia de su anclaje cronológico continuo. Se trata, pues, del enésimo ejemplo de la invitación al lector para asumir el papel de reelaboración activa del texto literario: no podemos perder de vista la metáfora del investigador policiaco y su desafío al lector.

Avancemos un paso más explorando este procedimiento narrativo. Si bien hemos contemplado casos de conexión sintáctica y conexión semántica, el narrador tiene a su disposición procedimientos más intrincados aún para establecer una continuidad entre el final de un capítulo y el comienzo del siguiente. Tomemos, por ejemplo, el final del capítulo 10, en el que Angoutretok explica a Ferrer cómo actuar ante un oso polar:

Enfin, si l'affrontement paraît inévitable, se souvenir en désespoir de cause que tous les ours blancs sont gauchers : quitte à croire pouvoir se défendre, autant aborder la bête par son côté le moins vif. C'est assez illusoire mais c'est toujours ça.

[Fin del capítulo 10]

## 11

Il n'y aurait pas de messe de funérailles pour Delahaye, juste une bénédiction dans une petite église vers Alésia, en fin de matinée.

ECHENOZ (2006: 63-64)

El modo en que el narrador establece esta vez la conexión entre el final de 10 y 11 resulta más complejo que en los casos precedentes. En principio, el puente es semántico de nuevo: la palabra *illusoire* es lo que debemos asociar al concepto “muerte de Delahaye”. Ahora bien, esta conexión semántica sólo puede ser evidente (o al menos perceptible) para el lector una vez ha llegado al término del relato, pues en ese momento es cuando sabrá que la muerte de Delahaye ha sido una farsa, una ilusión.

Para comprender esta asociación, es necesario tener conocimientos que sobrepasan el nivel semántico, información acerca de cómo está construida la novela *Je m'en vais* y cuál es su estructura anecdótica. Es decir, conocimientos pragmáticos. Gracias, pues, a conocimientos de tipo pragmático podemos establecer *a posteriori* una conexión entre 10 y 11.

Así pues, estudiado este procedimiento, concluimos que existe una discontinuidad espacio-temporal en los primeros capítulos de *Je m'en vais*, pero que dicha discontinuidad no siempre va acompañada de una discontinuidad discursiva. Se trata de presentar una especie de puente que une subrepticamente una fragmentación que se presenta de forma aparente.

Tenemos, por tanto, no una mera quiebra brutal, no una fractura, sino en realidad un movimiento pendular: la narración se balancea entre dos puntos lejanos, pero podemos percibir el movimiento de tránsito de uno a otro.

En resumen, podemos integrar este fenómeno de continuidad narrativa en la transición de un capítulo a otro como una de las características ya mencionadas de la novela francesa contemporánea. Se muestra un mecanismo de forma evidente (primeros cuatro ejemplos) para después invitar al lector a continuar la labor que se ha apuntado, mediante un proceso de reflexión e indagación (resto de casos). Así, se trata de proponer un papel activo al lector, una vez más. En este punto podemos volver a hacer un guiño a la presencia del género policiaco como excusa, desde el momento en que el autor está invitando al lector a asumir el papel de detective y resolver el misterio a partir de las pistas que se han ido dejando a lo largo de la novela.

## 5. Funciones descriptivas como indicios policiacos en *Je m'en vais*

### 5.1. La falacia de los objetos-signos como metáfora de las emociones

La presencia de los objetos en la obra de Echenoz (y por tanto en *Je m'en vais*) adquiere tal profusión que la lectura semiótica de los objetos en Echenoz como red simbólica sistemática sería peligrosamente tentadora. En una memoria de máster presentada en la *Université de Québec* en mayo de 2007<sup>152</sup>, el estudiante se apoya en Baudrillard (1968) y su noción de *objets-signes* para desatar la furia semiológica: tras citar la escena inicial de ruptura en *Je m'en vais*<sup>153</sup>, se nos proporciona la explicación *ad hoc* de los supuestos objetos-signos:

La prise électrique signifie soit la révolte, soit la douleur, ou encore la peine de Suzanne. Autrement, les vitres embuées se substituent aux larmes, matérialisent l'opacité nouvelle qui sépare les anciens amants. Les *objets-signes* occupent les blancs communicationnels, font figures d'intermédiaire. Paradoxalement, ils répondent et participent à l'impossibilité de communiquer. Le système des objets recouvre les vides, simule et tente de pallier au déficit relationnel.

El intento es valiente, pero a nuestro juicio carece de consistencia: su propia naturaleza indefinida delata la arbitrariedad del signo: la toma eléctrica significa tanto la indignación, como el dolor o la pena de Suzanne. Notemos que los tres términos están bastante alejados semánticamente e incluso las acciones que inspiran los estados anímicos

---

<sup>152</sup> MASSICOTTE-DOLBEC (2007)

<sup>153</sup> Et comme les yeux de Suzanne, s'égarant vers le sol, s'arrêtaient sans raison sur une prise électrique, Félix Ferrer abandonna ses clefs sur la console de l'entrée. [...] Dehors, sans un regard pour la voiture de Suzanne dont les vitres embuées se taisaient sous les réverbères, Ferrer se mit en marche [...]. ECHENOZ (2006: 8)



que provocan *revolte* y *peine* podrían considerarse opuestas. Tanto daría decir que el enchufe simboliza las ganas de pagar el alquiler: ninguna explicación coherente con el texto se proporciona (la cual sería harto difícil, pues Echenoz se cuida muy bien de dejar ninguna clave interpretativa), ninguna red semántica apoya la relación del enchufe con el sentimiento que supuestamente inspira. En nuestra opinión, existe una explicación mucho más sencilla para la presencia descrita del enchufe: actúa como indicador (que no sustituto) del impacto emocional que recibe Suzanne, con una lógica más sencilla, pues nos señala que la dirección de la mirada de Suzanne, hacia el suelo, no cambia. El personaje no es capaz de sobreponerse y alzar la cabeza para mirar a Ferrer a los ojos. El mismo sentido tiene la mención a la punta de los zapatos cuando Ferrer es quien recibe el golpe emocional de la despedida:

Je ne dis pas qu'il faut laisser tomber tout ça, tu vois, je dis que je voudrais y repenser. Puis qu'on en reparle dans quelques jours. Bon, dit Ferrer en examinant le bout de ses chaussures neuves – neuves, depuis quelques semaines, toutes ses chaussures l'étaient –, bon d'accord. ECHENOZ (2006: 222)

Resulta más fácil justificar el vaho en las ventanillas como sustituto de las lágrimas (¿de quién? ¿De Ferrer o de Suzanne o de ambos?) en cuanto que sustancia acuosa. El problema se plantea en cuanto a la coherencia del sistema. ¿Qué hacer, pues, con la siguiente descripción en la que figura un objeto detallado en primer plano?:

Pas de nom sur cette porte, juste une photo punaisée, gondolée aux angles et représentant le corps sans vie de Manuel Montoliu, ex-matador recyclé péon, après qu'un animal nommé Cubatisto lui eut ouvert le cœur comme un livre le 1<sup>er</sup> mai 1992 : Ferrer frappa deux coups légers sur cette photo. ECHENOZ (2006: 9)

El proceso interpretativo, como Eco nos advierte [ECO (1996: 100-101)], no tiene límites; pero el lector no puede hacer decir al texto lo contrario de lo que dice. En este caso, podemos interpretar que la foto es una metáfora de la existencia de Ferrer: escultor (peón, artesano que trabaja con sus manos) reconvertido a galerista (matador, trabajador que se gana la vida con el aplauso del público). O bien podríamos interpretar la figura como oxímoron: el torero es lo opuesto de Ferrer, puesto que él ha renunciado a su labor puramente artística (escultor – matador como artista) para ganarse la vida de forma prosaica, lejos del foco de la creación artística (peón como instrumento del arquitecto –

galerista como instrumento del pintor). Podríamos, asimismo, poner en relación el incidente del corazón abierto del torero con los futuros ataques al corazón que sufrirá Ferrer. E incluso tender otro puente artístico basado en la similitud fonética “Cubatisto” con el movimiento artístico pictórico “Cubismo” y vislumbrar una prolepsis en la que los objetos de arte causan a Ferrer un mal cardíaco.

Lo que no podemos es hacer decir al texto que Ferrer está experimentando ninguna emoción artística relacionada con el hecho de llamar a la puerta que Laurence le abrirá a continuación: inquietud o impaciencia ante una puerta cerrada distan mucho de tener una relación con la experiencia artística. En definitiva, si existe un sistema de objetos como signos de emociones, el sistema debe ser coherente y cada ocurrencia de las partes del sistema deberían confirmar el mismo; cosa que está lejos de suceder en *Je m'en vais*. Resulta fácil exponer la hipótesis y demostrarla *ad hoc* con el ejemplo de las ventanas con vaho. El problema es que la demostración debe ser consistente o no lo será, propiamente hablando.

En esta misma línea argumenta Florence BOUCHY (2010: 77-78)<sup>154</sup>: si leemos los objetos de *Je m'en vais* como una red semiótica que denuncia la sociedad de consumo, corremos el riesgo de caer en la reducción de la fuerza interrogativa de la obra, al pasar por alto la fuerza de las estrategias enunciativas del texto.

En la búsqueda, pues, de la función de la presencia de los objetos, detallados con extremada pulcritud en cuanto a marcas o referencias se trata, los críticos parecen encontrar una sola explicación. Paul Mougin, en su artículo “Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster” [MOUGIN (2012)], tiene muy clara la función de la exactitud referencial en los objetos de la obra (que denomina *réalia*, “cosas de la realidad”):

Alors pourquoi cette attention méticuleuse à l'air du temps si elle s'accompagne de toutes les formes de rejet ? *Pour rire, bien sûr*. Le plus souvent, si la littérarité parentée et l'extrême contemporain se rencontrent, c'est pour le plaisir de la satire. MOUGIN (2012: 207). Las cursivas son nuestras.

---

<sup>154</sup> “La lecture sémiologique systématique qui prendrait appui sur le relevé et l'analyse des objets d'un roman paraît en fait pertinente lorsque l'œuvre peut être ramenée à un énoncé critique sur la société de consommation, que celui-ci soit manifeste ou latent. Dans ce dernier cas cependant, le choix d'une telle lecture est encore sujet à caution s'il aplatit les stratégies énonciatives qui brouillent et minorent cet énoncé critique, n'hésitant pas à réduire au statut d'œuvre « assertive » le roman qui a peut-être avant tout « une valeur interrogative », lorsqu'il est, pour l'écrivain, la manière « à la fois [d']engager profondément son œuvre dans le monde, dans les questions du monde, mais aussi [de] suspendre cet engagement précisément là où les doctrines, les partis, les groupes et les cultures lui soufflent une réponse ».”

Función lúdica, “placer de la sátira”. Según el crítico, existiría una doble explicación: en primer lugar, gusto por el juego de palabras, con sus figuras retóricas correspondientes<sup>155</sup>.

En segundo lugar, el efecto cómico vendría acompañado de la distancia que provoca la *dérision*, aunque nunca debemos confundir el distanciamiento satírico del narrador con un recurso fácil a la risa peyorativa<sup>156</sup>.

De acuerdo con MOUGIN, en el caso concreto de Echenoz no podemos concebir la enumeración de los *réalia* como simple juego de divertimento humorístico, sin la colaboración de la distancia paródica que proporciona la instancia narradora. Es más, nuestra intención a continuación es sumar a la ecuación interpretativa el problema del género en *Je m'en vais*. Hemos analizado varios estudios sobre la parodia genérica en Echenoz. Hemos pasado revista a la presencia constante de objetos en su obra y su función como efecto lúdico y distanciador. Pero nos proponemos ahora entrar en un terreno que la crítica parece no pisar: ¿qué sucede cuando la lectura genérica (aunque paródica) entra en relación con, y cortocircuita, la descripción, especialmente la de los objetos? La tensión que se produce ha de resolverse en una doble lectura paródica del género.

Pretendemos en este apartado demostrar nuestra hipótesis mediante el análisis de la función de ciertas descripciones (así como fragmentos de naturaleza narrativa en los que se mencionan elementos físicos muy concretos que estudiamos a continuación), presentes en *Je m'en vais* que están directamente ligadas a la parodia del género policiaco.

Así, a lo largo de la lectura de la novela resulta imposible no reparar en la presencia constante de descripciones como la que podemos encontrar en el primer capítulo: “Le temps qu’il attendait, les ongles de sa main droite s’enfoncèrent légèrement dans la face interne de son avant-bras gauche, juste au dessus du poignet, là où se croisent nombre de tendons et de veines bleues sous la peau plus blanche.” ECHENOZ (2006 : 9).

El narrador asume el pasaje, de forma que lo que llama nuestra atención en primer lugar es la precisión descriptiva. El movimiento descriptivo parte de un lugar físico y

---

<sup>155</sup> “Ces formes de décalage [des descriptions précises des objets “réels” dans l’univers fictif] pourront paraître ludiques. Du reste, bien souvent, il ne faut pas aller chercher le pourquoi de la mention d’une marque plus loin que dans le bonheur d’une paranomase, d’un jeu de mot approximatif [...] ou d’une phonologie croustillante [...]. Autre procédé ludique, le détournement des noms de marques, convertirs par métonymie en noms de personnages [...]. La correspondance est presque systématique entre mention des réalités modernes et effet comique [...]” MOUGIN (2012: 212-213)

<sup>156</sup> “Les réalités ne semblent donc mobilisés dans le récit que pour le plaisir d’une péjoration plus ou moins explicite et d’un traitement par la dérision. Pourtant, si le rendement comique est assuré, le procédé pourra paraître assez facile, sans audace subversive et sans portée politique d’envergure puisque la satire ne porte que sur des réalités faciles à ridiculiser, ne s’en prend qu’aux images futiles, dérisoires et convenues d’un contemporain en toc. Mais il faut bien voir que le raïdissement moqueur du narrateur à l’égard du trivial quotidien fait lui-même l’objet d’une disqualification satirique.” MOUGIN (2012: 214)

común que podemos percibir a simple vista y finaliza introduciéndose bajo la piel en un examen de tipo anatómico. Se trata de una descripción que accede a espacios privilegiados y a priori insospechados por el lector.

No se trata, como anunciamos, de un ejemplo aislado. En la siguiente página la instancia narrativa insiste con el mismo procedimiento descriptivo a propósito del aeropuerto:

Ce n'est qu'un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine, un belvédère ceint de pistes où bondissent des lapins à l'halaine chargée de kérosène, une plaque tournante infestée des courants d'air qui charrient une grande variété de corpuscules aux innombrables origines – grains de sable de tous les déserts, paillettes d'or et de mica de tous les fleuves, poussières volcaniques ou radioactives, pollens et virus, cendre de cigare et poudre de riz. ECHENOZ (2006: 10-11)

El foco perceptivo esta vez aumenta más todavía el detalle de los elementos descritos y, como si de un microscopio con diversos aumentos se tratase, describe el componente químico del aliento de los conejos para, a continuación, pasar al nivel corpuscular y con una precisión notable nos enumera las partículas que arrastra el viento en el aeropuerto.

Ya hemos señalado que la precisión sorprende por su intensidad. Añadamos ahora la segunda cuestión que se nos plantea: ¿por qué describe esto la instancia narrativa?, ¿cuál es la finalidad de este pasaje? Constatamos que no cumple ninguna función en la dinámica narrativa: resulta indiferente para el desarrollo de la misma el contenido de las corrientes de aire en el aeropuerto, del mismo modo que en el fragmento anterior no obtenemos apenas información sobre el carácter de Ferrer a partir de la zona de su cuerpo que aferran sus uñas. En este punto del relato, nuestra pregunta no encuentra respuesta, hemos de seguir leyendo.

El tercer pasaje de este tipo, esta vez con una dominante narrativa, pero con presencia de entidades microscópicas, lo encontramos en el noveno capítulo:

Les battements de son corps, l'aller-retour de l'air dans ses poumons, peut-être même son renouvellement cellulaire n'assurèrent qu'un strict minimum à peine perceptible, une manière de coma, presque impossible à distinguer de la mort clinique pour un profane. (Íbid.: 54)

El caso actual mantiene en común con los dos anteriores el foco perceptivo que adquiere una profundidad microscópica (a nivel celular) y, sin embargo, se diferencia de

éstos en que la finalidad en la dinámica es clara: justificar de forma sólida el motivo que impulsa a Victoire esa mañana para creer que Ferrer ha muerto y darse a la fuga para evitar complicaciones con la policía<sup>157</sup>.

No obstante, esta justificación no se encuentra en el relato cruzado *Un an* (1997), sino que se nos proporciona *a posteriori* en *Je m'en vais*. Esta descripción encuentra su justificación a nivel hipertextual en *Je m'en vais*. Por tanto, la precisión a nivel intertextual no es gratuita, pero tampoco es una *conditio sine quae non*, no es una exigencia intrínseca en el relato.

Citemos con el fin de avanzar en nuestro análisis los restantes casos de descripción (o presencia narrativa) microscópica a lo largo de la novela:

Texto A:

Avant de connaître Bérangère Eisenmann, Ferrer ignorait l'existence d'Extatics Elixir. Maintenant, il le respire encore pendant qu'il se dirige vers l'ascenseur sur la pointe des pieds : le parfum passe par le trou de la serrure, les interstices de la porte palière, il le poursuit jusque chez lui. ECHENOZ (2006: 70)

Texto B:

Plus tard, dans la rue, Baumgartner vérifie que nulle souillure, nulle misérable molécule en suspension dans l'atmosphère chez le Flétan se sont déposées dans ses vêtements. (Íbid.: 84)

Texto C:

Le Flétan sort du véhicule, entre dans la cabine, décroche et prononce quelques mots. Il paraît recueillir une brève réponse puis, abandonnant sur le combiné quelques molécules de lui-même – fragment de cérumen obturant une perforation du récepteur, goutte de salive dans un orifice du micro –, il raccroche en hausant un sourcil. (Íbid.: 120)

Texto D:

L'été se poursuit lentement, comme si la chaleur rendait le temps visqueux, son écoulement semblant freiné par le frottement de ses molécules élevées à haute température. (Íbid.: 140)

Texto E:

---

<sup>157</sup> Véase ECHENOZ (1997)

Le corps se transforme en passant une frontière, on le sait aussi, le regard change de focale et d'objectif, la densité de l'air s'altère et les parfums, les bruits se découpent singulièrement [...]. Les oxydes rongent de manière inédite des panneaux routière qui suggèrent une conception inconnue du virage [...]. (Íbid.: 185)

Si nos atenemos a las consecuencias de estas descripciones, volvemos a percatarnos de que su relevancia en la dinámica es prácticamente cero.

En el caso A, el perfume de Bérangère no cumple ninguna función narrativa: en contra de lo que hubiera sido previsible, Ferrer no la abandona a causa de su perfume, sino por su viaje al polo Norte.

En el caso B, no sabemos finalmente si Baumgartner ha recibido alguna molécula o no en su traje, pero esto no tendrá la más mínima importancia más adelante.

En el caso C, no se volverán a mencionar los restos microscópicos del Flétan en el resto del relato, de modo que el narrador podría haber pasado por alto la descripción.

En el caso D la descripción molecular refuerza la idea enunciada de calor hiperbólico. Luego en este caso la descripción sí está al servicio de un elemento en la narración, por cuanto que el contraste calor-frío provocará más tarde el infarto de Ferrer.

La descripción E carece, una vez más, de importancia a nivel narrativo: no se vuelven a mencionar los paneles oxidados, que ni siquiera cumplen una función en primer lugar.

En este punto de nuestro análisis podríamos deducir que las descripciones a nivel microscópico son gratuitas (carecen de función narrativa) en *Je m'en vais* y que, por tanto, reflejan un mero gusto por la descripción, una cuestión de estilo, un describir por describir. Se nos plantearían entonces tres importantes objeciones a esta hipótesis.

En primer lugar, estas descripciones de naturaleza microscópica no son constantes. Tan sólo hemos inventariado ocho en toda la novela. Teniendo en cuenta que la extensión de *Je m'en vais* es de 226 páginas en la edición que manejamos (2006), el resultado es que el supuesto gusto por la descripción no se satisface muy a menudo en el conjunto del relato.

En segundo lugar, la extensión de este tipo de descripciones microscópicas nos permite poner en duda seriamente el que se trate de describir por el mero hecho de recrearse en la descripción. Si reducimos estos pasajes descriptivos a lo esencial, ninguno de ellos supera las tres líneas. Con tan escasa extensión, parece cuestionable hablar de gusto por la descripción, o de describir por describir, como cuestión de estilo. Es un hecho que la instancia narrativa no se recrea en los párrafos descriptivos microscópicos.

Como tercera objeción a esta primera explicación del fenómeno descriptivo microscópico, podríamos argumentar que existen otras muchas descripciones a lo largo de la novela que no revisten el carácter microscópico.

Excluida por tanto la hipótesis del simple gusto por recrearse en la descripción, esto nos deja en una posición incómoda, pues debemos hallar la finalidad por la cual estas descripciones están presentes en el texto.

Quizá el camino más sencillo para tratar de hallar la respuesta es otra pregunta acerca de estos fragmentos descriptivos: ¿quién percibe estas descripciones en el nivel del relato? La respuesta es que ningún actante es consciente de los elementos descritos en este tipo de segmentos. Salvo en la descripción catalogada con la letra A, en la que podríamos precisar que si bien Ferrer respira el perfume, resulta dudoso si él también es consciente de que el perfume se introduce por la cerradura de la puerta y le persigue, si es una percepción paranoica de Ferrer o si responde a un guiño de carácter cómico por parte del narrador que no corresponde a la realidad en el relato. Exceptuando este caso ambiguo, podemos afirmar que únicamente el lector de la novela es el receptor de estas descripciones.

Comparemos en este punto las descripciones anteriores con la siguiente: “Les pompiers sont de beaux jeunes hommes calmes, rassurants et musclés, ils sont équipés de tenue bleu marine, d’accessoires en cuir et des mousquetons à leur ceinture.” ECHENOZ (2006: 145).

Se trata aquí de otra descripción con finalidad evidentemente humorística. El propósito es dirigirse al lector para indicarle lo que ya conoce, puesto que pertenece al repertorio más elemental de cualquier francés de finales del siglo XX que haya superado su más tierna infancia. La descripción ha perdido aquí su función primigenia de informar acerca de un universo que *a priori* nos es desconocido. La información del párrafo descriptivo es cero, puesto que nos habla de algo común y conocido por todos: cómo son los bomberos. Se trata de nuevo de una descripción dirigida al lector (ninguno de los personajes asume ni recibe la información), pero con un fin evidentemente paródico.

## **5.2. El papel del objeto, reexaminado desde el contexto genérico**

Es el momento de volver a nuestra pregunta: ¿qué sucede cuando este afán por enumerar los objetos pertenecientes a la cotidianidad se cruza en la novela con la presencia paródica del género policiaco? La supuesta finalidad lúdica o la ausencia de finalidad chocan directamente con los presupuestos del género y se produce un

cortocircuito, una disonancia hermenéutica en cuanto a la presencia del signo. HOUPPERMANS apunta directamente a la raíz de este problema<sup>158</sup>.

Si bien el análisis de Houppermans puede aplicarse perfectamente a *Cherokee*, una novela en la que la multiplicación de tramas y puntos de vista provocan la hipertrofia de la novela hasta el punto de la irresolubilidad, no conviene de forma tan adecuada a *Je m'en vais*, en la que la solución final existe, el culpable es desenmascarado gracias a los signos y el botín recuperado. Sin embargo, aunque el análisis sobre la función de los signos no es recuperable, sí podemos rescatar la idea de los signos como callejón sin salida que no conduce a nada en gran parte de los casos.

Si reflexionamos ahora sobre qué tienen en común las descripciones microscópicas mencionadas, podemos encontrar un patrón que se repite en la mayoría de ellas: tanto el perfume en un traje, como los restos corporales abandonados (células, ADN en la saliva, etc.) son todos indicios clásicos del relato policiaco.

Cuando acudimos al lenguaje fílmico, podemos constatar que planos descriptivos de tipo microscópico se han convertido en normales en el cine actual, por ejemplo en la adaptación de la novela *El Club de la lucha* (1999). Series televisivas de tipo policiaco, como *CSI* (2000), explotan constantemente este recurso al indicio microscópico para resolver un caso. El propio Echenoz hace referencia a los recursos de la narración policiaca en un pasaje de *Je m'en vais* que es claramente un metarrelato: “On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n’a vraiment rien d’original. Ce n’est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l’influence des téléfilms.” ECHENOZ (2006: 136).

Tenemos, así pues, pasajes de información de carácter privilegiado que son clásicos en los relatos de tipo policiaco. Descripciones que en los relatos policíacos clásicos son vitales, constituyen indicios para desenmascarar al culpable o hallar un móvil: partículas que flotan en el aire, restos moleculares, perfumes, restos de óxido, marcas de presión en el cuerpo humano...

---

<sup>158</sup> “L’œuvre d’Echenoz est un vaste tissu de signes. Le narrateur et les personnages, ainsi que le lecteur, sont constamment confrontés à des appels, des indications, des symptômes, des renvois, des clins d’œil, des suggestions. Le côté roman policier y est pour sa part impliqué, car l’inconnu est traqué à partir d’un réseau compliqué d’indices et de leurrer. L’énigme peut aboutir à deux sortes de solutions à partir des informations données : une fin qui reste indécidable – il n’y a pas de vraie solution, l’obscurité persiste ; une réponse banale, anodine, qui fait que le lecteur reste sur sa faim – ce qui était supposé être spectaculaire se révèle terne et sans intérêt. C’est peut-être le message principal que délivrent ces textes : on s’est laissé leurrer ! L’auteur bourreau nous prive des satisfactions de la solution bien ficelée, mais il procure tout de même une prime à son public : si le butin n’en vaut pas la chandelle, c’est par contre la traversée, l’exploration, le voyage qui méritent l’attention.” HOUPPERMANS (2008: 75)



Sin embargo estos segmentos son abortados sistemáticamente desde el punto de vista narrativo. Tampoco constituyen una marca de estilo personal. No son más que un esbozo de lo que podrían llegar a ser en una novela policiaca, pero que finalmente nunca lo son, dejando al lector en suspense. En definitiva, se juega por enésima vez con la destrucción del horizonte de expectativas: por más que se retengan estas informaciones, esperando que cumplan una función, nos veremos decepcionados. La absoluta precisión descriptiva no conllevará en *Je m'en vais* un valor parejo desde el punto de vista de la resolución de la novela policiaca. Se trata, una vez más, de una hábil trampa narrativa, tendida por el autor, que juega con el género policiaco como pretexto en su escritura.

Este carácter paródico es más evidente aún cuando examinamos el caso inverso, en el que un pasaje descriptivo sí constituye un indicio proléptico del crimen que sucederá:

Derrière son volant, sans quitter son siège et s'assurant en permanence que personne n'assiste à la scène, Baumgartner a enfilé une paire de gants de basane, souple et légère au porter, cousue au fil de lin, tout en supervisant le transfert des conteneurs dans la cellule de stockage. ECHENOZ (2006: 134)

Los guantes cumplen la función clásica en toda novela policiaca cuando los enfunda el sospechoso: sirven para cometer un crimen sin dejar huellas. Y sin embargo, la futura víctima exclamará al instante tras volver con Baumgartner: “Tiens, vous portez des gants”. (Íbid.: 134)

En el colmo del juego de la inversión, Echenoz deja indicios minuciosos a lo largo de la novela, sin consecuencia posterior y, sin embargo, aquellos indicios clásicos que el lector percibe e identifica automáticamente son también percibidos de forma automática por la víctima, lo que en cierto modo es una ridiculización de la evidencia del código para todo los públicos, incluyendo al lector.

En la misma línea de referencia a los posibles y clásicos indicios del código policiaco<sup>159</sup>, la instancia narrativa se afana en mencionar constantemente las marcas de coches (cada vez que aparezca uno) y de objetos técnicos de carácter marcial, con precisión inaudita. Por ejemplo:

---

<sup>159</sup> Para una clasificación de estos indicios, vid. DUBOIS (1992), cap. 7, « L'écriture du soupçon »; en especial las pp. 123-125.

Ce petit hélicoptère jouxtait une minuscule aérogare où Ferrer embarqua, en direction de Port Radium, à bord d'un Saab 340 Cityliner aménagé pour six personnes [...]. ECHENOZ (2006: 48)

Ils sont équipés de carabines Savage 116 FFS Tout temps, de jumelles 15 x 45 IS à stabilisateur d'image, de couteaux et de fouets. Le couteau de Napaseekadlak a une manche en osik [...], celui d'Angoutretok est un White hunter II Puma à manche en craton. (Ibid.: 50-51)

Il passe son temps à rouler au hasard au volant de sa Fiat blanche, véhicule simple sans option ni décoration, sans rien qui adhère aux vitres ni pende au rétroviseur. (Ibid.: 170)

C'est une de ces grandes blondes qui roulent en petit Austin, la sienne est vert émeraude à toit blanc, radiateur défoncé, vitres constellées d'étiquettes [...]. (Ibid.: 124)

Esta precisión descriptiva, por supuesto, no tendrá mayor relevancia con posterioridad en el relato. Se trata de un guiño más al código de la novela policiaca, que debemos sumar a los ya examinados hasta ahora en la novela de Echenoz y que confirma nuestra teoría de que el género policiaco es un pretexto en *Je m'en vais*.

### 5.3. La caracterización de los personajes como herencia del policiaco

#### 5.3.1. El conductismo contra la introspección psicológica

Ocupará fundamentalmente nuestra atención en esta sección la construcción psicológica de los personajes en *Je m'en vais*, pero antes de entrar en esa esfera, conviene mencionar brevemente cómo se ocupa Echenoz de la descripción física de su protagonista. Dicha descripción (y la única que se nos proporciona del mismo) tiene lugar en la página 209, es decir, a 17 páginas del final de la misma, bajo la forma de interrupción narrativa de una escena violenta:

Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive [Ferrer sostiene por el cuello a Baumgartner – Delahaye] ne se prête pas à une longue digression, ne nous y éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve. C'est ce qui paraît en train de se produire. ECHENOZ (2006: 209)

Con esta presentación nos podemos hacer una idea certera acerca del lugar que concede a la descripción física del protagonista Jean Echenoz: se trata de otra excusa más para la intervención irónica, distanciándose de nuevo de la acción y rompiendo la cuarta pared de forma explícita. El lugar en el que se sitúa no es casual, acentuando el hecho de que ninguna descripción física ha sido necesaria en la novela, porque en realidad ninguno de los rasgos de Ferrer, exceptuando la fuerza física (que ahora actúa como reclamo para el resto de la descripción), ha cumplido ninguna función relevante. Lo cual es llamativo, puesto que, como hemos visto, la descripción o mención de objetos tampoco suele cumplir una función determinada aparte de la función lúdica y confirmar la corriente descriptora minimalista: en un universo repleto de marcas y detalles, estos son registrados minuciosamente, mientras que las personas apenas reciben miradas pasajeras por parte de la instancia narradora. En definitiva, el orden en que la descripción aparece (casi cerrando la novela) es una clara inversión de la tradición novelística decimonónica, la cual comienza típicamente describiendo de forma larga y detallada al protagonista de la misma. Es lo que Ruth AMAR resume la paradoja mencionada anteriormente asociándola a la idea de desequilibrio<sup>160</sup>.

Hemos mencionado previamente, al hilo precisamente del estilo inspirado por Manchette, cómo Echenoz huye del psicologismo. De la misma manera y tal como apuntaba Houppermans y nosotros con él más arriba, este rechazo del psicologismo<sup>161</sup> es característico de la variante del género policiaco que nace en EE.UU. en el periodo de la Gran Depresión, con Dashiell Hammett en primer lugar<sup>162</sup> y posteriormente con Raymond Chandler<sup>163</sup> como figuras más destacadas de la nueva corriente. Estas obras, que reciben el calificativo de *hard boiled* (y muy poco más tarde, en los años 40, inspirarán las obras del cine calificadas en Francia como *noir*), imprimen un giro vertiginoso al relato policiaco clásico que por aquel entonces se escribe en Gran Bretaña, conocido como policiaco – enigma, puzle o problema. Los autores estadounidenses llevan al crimen y al criminal de vuelta a un escenario realista, a menudo los bajos fondos de una ciudad corrupta, le dan un

---

<sup>160</sup> “Le déséquilibre s'effectue chez Echenoz surtout par la mise en emphase des détails insignifiants alors que les grands thèmes sont présentés rapidement et de manière laconique. De manière paradoxale, alors que les personnages d'Echenoz ne sont que peu décrits psychologiquement, le monde des objets est présenté de manière étendue et minutieuse.” AMAR (2006: 86)

<sup>161</sup> Empleamos el término debido a su popularidad, pero, en realidad, preferiríamos evitarlo: el conductismo, propiamente hablando, es una corriente psicológica y por tanto resulta incorrecto hasta cierto punto hablar de rechazo del psicologismo. Empleamos con más frecuencia “rechazo a la introspección psicológica”, expresión que juzgamos más exacta.

<sup>162</sup> Autor de relatos o novelas cortas, creador del detective Sam Spade (cuya aventura más famosa es probablemente *El Halcón Maltés*) y de la serie del detective anónimo conocido como “Agente de la Continental”. Véanse HAMMETT (2011), (2012) y (2014)

<sup>163</sup> Para los relatos del detective Philippe Marlowe, véase CHANDLER (2010)

móvil sórdido o cuando menos profano (venganza, dinero, celos, etc.) y, lo más importante, lanzan al detective a investigar a ese mismo espacio corrupto. La violencia física y verbal están a la orden del día, el detective suele usar sus puños o la persuasión tanto como su inteligencia para resolver los casos. Puños e inteligencia suelen ir acompañados de un ingenio vivo y réplicas mordaces, pero lo que más nos interesa de toda esta representación es que estos tipos duros no son precisamente caracterizados por el narrador como poseedores de un torrente de emociones interior que se desborda. Cuando menos, el narrador rehusa una y otra vez entrar en ese espacio interior, como si los sentimientos más recónditos del detective fuesen asunto privado del personaje e inmiscuirse en ellos se considerase obsceno. En su lugar, el narrador nos ofrece un punto de vista estrictamente limitado a las acciones que emprenden. De ahí que se tome prestado el término *behaviourismo*, “conductismo”, de la corriente psicológica que sostiene que el análisis de la psique debe limitarse a la manifestación de los hechos empíricos observables y cuantificables, rehusando toda la hermenéutica simbólica del psicoanálisis<sup>164</sup>.

Será de esta escuela norteamericana de la que Manchette herede su estilo, pasado por Francia y bajo el nombre de *néo-polar*, y de ahí, como hemos visto, lo recibirá a su vez Echenoz como extraño nieto literario del *bard boiled*. La declaración que nos confirma la técnica conductista pertenece al propio Jean Echenoz: “Il est vrai que je préfère, et de loin, décrire le comportement de mes personnages que leurs état d’âme.”<sup>165</sup>

Expongamos, pues, a qué nos refererimos con el conductismo a través de un sencillo ejemplo. He aquí las últimas líneas que dan fin a la famosa novela de Chandler, *El sueño eterno*: “De camino hacia el centro entré en un bar y me tomé dos whiskis dobles. No me hicieron ningún bien. Sólo sirvieron para que me pusiera a pensar en Peluca de Plata, a quien nunca volví a ver.” CHANDLER (2010: 168)

Philip Marlowe ha cerrado el caso. La verdad no ha salido a la luz finalmente: es demasiado dolorosa y sólo haría daño al personaje que lo ha contratado, el general Sternwood, por quien Marlowe parece sentir cariño: su decisión final así lo revela. Ciertos culpables han sido ajusticiados, pero la ciudad sigue igual de corrupta que antes. Las mujeres que han pasado por delante de Marlowe huyen o se revelan como inalcazables. Lo único que le queda (como será habitual) es la dignidad que le proporciona a su conciencia el oficio. Y sin embargo, el narrador, cuya voz coincide con la del personaje, se niega a describirnos a Marlowe como deprimido o triste, melancólico o enamorado de la mujer a la que conoce como Peluca de Plata: bastan una parada en un bar y dos whiskis para deducir

<sup>164</sup> Para un análisis histórico de la corriente, véase BURGOS (2014: 171-212)

<sup>165</sup> in WINTER, GRITON & BARTHÉLEMY (2000), in ECHENOZ (2006: 245)

qué sucede en su mente. La confirmación de que no le sentaron nada bien y le hicieron pensar en Peluca de Plata es suficiente para perfilar el resto de sus motivaciones y efectos.

Podemos identificar exactamente el mismo procedimiento conductista en Echenoz cuando se trata de comunicar al lector que Ferrer vive sumido en la depresión de la rutina: la única diferencia será la figura del narrador en tercera persona, que no aporta ningún matiz relevante en este caso. Veamos un ejemplo:

Depuis cinq ans, jusqu'au soir de janvier qui l'avait vu quitter le pavillon d'Issy, toutes les journées de Félix Ferrer sauf le dimanche s'étaient déroulées de la même manière. [...] Ferrer, dans la salle de bains, se brossait les dents jusqu'à l'hémorragie sans jamais se regarder dans la glace, laissant cependant couler pour rien dix litres d'eau municipale froide. S'y lavait toujours dans le même ordre, immuablement de gauche à droite et de bas en haut. S'y rasait toujours dans le même ordre, immuablement joue droite puis gauche, menton, lèvre inférieure puis supérieure, cou. ECHENOZ (2006: 14)

Echenoz no nos habla de la apatía y aburrimiento en los que está sumido Ferrer a causa de su matrimonio sin pasión, simplemente nos los deja ver a través de sus gestos: la monotonía es minuciosamente descrita con fecha de inicio (“desde hace cinco años”); la indiferencia y rutina que hacen daño pueden ser observadas en el gesto indolente del movimiento del cepillo “hasta hacer sangre”, así como en el derroche del agua. La falta de interés por su persona queda clara con el hecho de que no se molesta en mirarse a sí mismo en el espejo. Se vuelve a insistir en la desesperación de la rutina, con el orden inmutable del afeitado cada mañana.

De igual modo, Echenoz opta por transmitirnos otra vez a través del acto del cepillado que, tras abandonar a Suzanne, Ferrer no arreglará el problema de su indolencia y que a pesar de marcharse a vivir con una nueva mujer (Laurence), la apatía sigue haciendo presa en el protagonista, porque en el fondo el problema no era el matrimonio, sino que reside en él mismo. El cambio de mujer no ha supuesto un cambio en su existencia: “[N]on sans une légère déception, force lui serait d'admettre par exemple que, dans l'étroite salle de bains de Laurence, Ferrer continuerait de se laver de gauche à droite et de bas en haut.” (Íbid.: 16)

Tenemos, por otra parte, un curioso ejemplo explícito de esta técnica conductista en la descripción del estado de ánimo del personaje en la página 142 de la novela, donde el narrador (quien no puede evitar añadir otra nota de humor al final del pasaje) nos indica todo el comportamiento gestual, todos los hechos empíricos gracias a los cuales podemos

apreciar que Ferrer se encuentra cansado, pesimista y sin ánimo mientras acude al banco a solicitar otro préstamo:

Comme il traversait cet espace, Ferrer n'eut pas envie, pas la force de rentrer chez lui tout de suite, il préféra s'asseoir un moment sur un des canapés. Qu'il fût las, pessimiste ou découragé, à quoi voit-on, physiquement, qu'il l'est ? Par exemple à ce qu'il garde sa veste alors qu'il fait beaucoup chaud, qu'il regarde fixement une poussière sur sa manche sans envisager de la balayer, qu'il ne redresse même pas une mèche qui lui tombe dans l'œil, mais surtout, peut-être, qu'il reste sans réagir au passage d'une femme qui traverse le hall. (Íbid.: 142)

En efecto, son los actos de Ferrer los que nos permiten intuir su estado de ánimo: el narrador efectúa, de forma muy coherente, la operación inversa para declarar los límites de su sapiencia en cuanto figura narradora, cuando nos comunica igualmente que, sin actos particulares para delatarlos, no tiene medios para saber qué le sucede a los sentimientos de Ferrer, cuando tras una cita con Hélène, no culmina la cita amorosa con el típico beso. Prestemos atención a la descripción del comportamiento:

Or souvent dans ces conditions – sortie du restaurant, dernier verre –, un homme qui a pris soin de ne pas absorber d'ail, de chou rouge ou de trop nombreux derniers verres, entreprend d'embrasser une femme. C'est dans les mœurs, cela se fait mais pourtant, là encore, rien de tel n'advint. Et toujours pas moyen de savoir si Ferrer est intimidé, s'il craint d'être repoussé ou si c'est juste qu'il n'y tient pas plus que ça. (Íbid.: 165-166)

Insistimos sobre el hecho de que el narrador declara explícitamente que no tiene medios para saber qué le sucede al estado de ánimo de Ferrer, si este no le deja ningún rastro al que aferrarse, ninguna pista en forma de hechos, los cuales parecen transcurrir del modo más habitual, apuntando en la dirección contraria a la que la velada concluye, de ahí el asombro de la falta de iniciativa de Ferrer.

Yendo un paso más allá, la voz narradora de *Je m'en vais* usa igualmente el método de la descripción conductista para contraponer a sus personajes protagonista y antagonista. La contraposición no puede ser más marcada, es en este sentido en el que la crítica se anima también a mencionar el tema del doble<sup>166</sup>: Ferrer emprende un viaje hacia el norte (el Ártico), mientras que Baumgartner huye hacia el sur (Midi, España); Ferrer es un hombre

---

<sup>166</sup> Véase JÉRUSALEM (2005: 165 y siguientes)

de múltiples *affaires* amorosos, mientras que Baumgartner se nos presenta como apaciblemente casado. Ferrer es incapaz de hacer daño a una persona, mientras que Baumgartner es un asesino frío y calculador. Ferrer es un personaje sociable, mientras que Baumgartner es un sociópata. Estas últimas cualidades de los personajes quedan reflejadas con precisión y habilidad quirúrgicas por el narrador cuando éste se sirve del comportamiento de los mismos, de nuevo, en cuanto a las preferencias para tomar asiento en el metro. Ferrer suele optar por el asiento de banco, mientras que Baumgartner prefiere el abatible individual:

Dans le métro, quel que soit le coefficient de remplissage de la rame, et même quand elle est vide, Baumgartner préfère toujours les strapontins aux banquettes, contrairement à Ferrer qui aime mieux celles-ci. Sur les banquettes, qui sont en vis-a-vis, Baumgartner s'exposerait forcément à se trouver assis à côté de quelqu'un ou en face de quelqu'un, le plus souvent d'ailleurs les deux en même temps. [...] À tout prendre, même en cas d'affluence où il faut bien se lever pour laisser un peu de place, le strapontin lui paraît préférable en tous points. Il est individuel, mobile et d'utilisation souple. Il va de soi que le strapontin isolé, trop rare, est encore supérieur à ses yeux au strapontin apparié qui présente lui aussi quelques risques de gênes promiscues – celles-ci moins dommageables de toute façon que les inconvénients de la banquette. Baumgartner est ainsi. ECHENOZ (2006: 84-85)

La elección, pues, entre el asiento abatible y asiento de banco se transforma en el indicio de la psicología subyacente: psicopatía frente a sociabilidad.

### 5.3.2. La descripción como indicio para el conocedor del código

Dedicaremos nuestra última sección a la caracterización del personaje, también con el género policiaco en mente, pero esta vez no con relación con la técnica de caracterización conductista, sino en referencia al código del género. Si, en efecto, Echenoz utiliza el policiaco como referencia para destruirlo a través de la parodia, debería al menos dejar algún indicio de *fairplay*: ¿qué pistas se le ofrecen al lector acerca de la identidad del malvado Baumgartner? Al fin y al cabo, el narrador se vanagloria explícitamente de su perspicacia en la resolución del puzle cuando Ferrer da por fin con Baumgartner:

S'arrêtant à deux mètres de Baumgartner, il parut hésiter un instant, puis s'approcha de lui. Excusez-moi, dit-il en posant légèrement deux doigts sur l'épaule de cet homme, qui se retourna.

Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi. ECHENOZ (2006: 202)

La última frase (*Je me disais bien, aussi*) puede parecer enigmática, puesto que a priori no es evidente quién asume la elocución, a falta de guiones que estructuren el diálogo o de *verba dicendi*. Deducimos que no puede ser Ferrer, ya que el adverbio *aussi* carecería de sentido aplicado a su propia aseveración previa. Delahaye no puede asumir la elocución, puesto que se refiere a su propia identidad y por tanto carece de sentido que él se diga a sí mismo que se trata de sí mismo. A falta de más locutores posibles, queda únicamente la voz narradora como enunciadora de la oración: ese misterioso *je* que narra y en múltiples ocasiones hace visible su presencia apuntando a sí mismo (incluso creando el efecto de ruptura de la cuarta pared), nos informa de que él también sospechaba de la identidad del misterioso Baumgartner como la falsa identidad creada por el aparentemente inofensivo Delahaye.

La novela continúa en la siguiente página (salto al capítulo número 33) con la descripción de la oposición Baumgartner – Delahaye:

[...] Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois. Il s'était même transformé. Le fatras d'angles obtus et flous qui avait toujours défini sa personne avait cédé la place à un faisceau de lignes et de perspectives acérées, comme si tout cela avait fait l'objet d'une excessive mise au point.

Tout n'était plus à présent chez lui, devenu Baumgartner, que traits impeccablement tirés : sa cravate dont on avait toujours connu, quand il en portait une, le nœud décalé sous un angle ou l'autre de son col de chemise, le pli de son pantalon qu'on n'avait perçu qu'évanoui car poché à l'auteur des genoux, son sourire même qui dans le temps ne tenait pas la route et s'érodait comme un glaçon sous le tropiques, sa raie aléatoire sur le côté, sa ceinture diagonale, les branches de ses lunettes et jusqu'à son regard même – bref tous les segments ébauchés, brouillés, inachevés et confus de son corps avaient été redressés, raidis, amidonnés. Les poils incontrôlés de sa moustache informe avaient été eux mêmes fauchés au profit d'une droite impeccable, fil parfait soigneusement taillé, comme tracé au pinceau fin dans style latin au ras de la lèvre supérieure. ECHENOZ (2006: 203-204)

En nuestra opinión, en la frase *comme si tout cela avait fait l'objet d'une excessive mise au point* yace la clave interpretativa: el cambio es excesivo, exagerado, llama la atención por su contraste demasiado marcado, como el narrador se encarga de recopilar y hacer patente. Tal oposición no puede obedecer a la casualidad, sino que cae en el ámbito de la intencionalidad, tanto desde la perspectiva intradiegetica (Delahaye tiene todo el interés del



mundo en cambiar su apariencia para no ser reconocido, puesto que ha fingido su muerte y ha cometido un crimen), como desde la perspectiva textual: la voz narradora ha de dejar constancia de algún tipo de pista que conduzca al culpable.

La pregunta, pues, es la siguiente: ¿disponía el lector de los indicios necesarios para que su atención se fijase en la anormal oposición Delahaye – Baumgartner? Al examinar las descripciones de ambos personajes, podemos llegar a la conclusión de que sí. Comencemos por la caracterización de Delahaye, en su primera aparición:

Pour le conseiller dans ses investissements, il s'était assuré les services d'un informateur compétent nommé Delahaye [...].

Malgré les qualités professionnelles de Delahaye, ses apparences jouaient contre lui. Delahaye est un homme *entièrement en courbes*.

Colonne voûtée, visage veule et moustache en friche asymétrique qui masquait sans régularité sa bouche, certains poils se glissant même à contresens dans ses narines : trop longue, elle a l'air fausse, on dirait un postiche. Les gestes de Delahaye sont ondulants, arrondis, sa démarche et sa pensée également sinueuses, et, jusqu'aux branches de ses lunettes étant tourdus, leurs verres ne résident pas au même étage, bref *rien de rectiligne chez lui*. Tenez-vous un peu plus droit, Delahaye, lui disait parfois Ferrer agacé. ECHENOZ (2006: 26). Las cursivas son nuestras.

Reproducimos íntegramente la larga descripción para el que el lector pueda apreciar su singularidad. Pocos personajes son descritos físicamente con tanto detalle en *Je m'en vais*, las mujeres son caracterizadas como bellas y rubias, bellas y morenas... en ocasiones ni siquiera recibimos tanta información: ignoramos todo del aspecto de muchas conquistas de Ferrer, como Suzanne o la chica esquimal. La pregunta que debería poner sobre aviso al lector de políciaco, acostumbrado a la economía del texto, resulta evidente: ¿por qué insistir en Delahaye? Nuestra atención es llamada de nuevo sobre el personaje con una segunda descripción, únicamente dos páginas más adelante:

Il est, chacun peut l'observer, des personnes au physique botanique. [...] Delahaye, quant à lui, *toujours mal habillé*, rappelle ces végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville, entre les pavés déchaussés d'une cour et l'entrepôt désaffecté, au creux d'une lézarde corrompant une façade en ruine. Etiques, atones, discrets mais tenaces, ils ont, ils savent qu'ils n'ont qu'un petit rôle dans la vie mais ils savent le tenir.

Si l'anatomie de Delahaye, si son comportement, son élocution confuse évoquent ainsi de la mauvaise herbe rétive [...]. ECHENOZ (2006: 28). Las cursivas son nuestras.

Nada sabemos acerca de las circunstancias exactas de la muerte de Delahaye, pero si el lector está habituado al código policiaco, la primera aparición (y breve descripción) de Baumgartner, previa al funeral de Delahaye, no dejará de hacer saltar las alarmas:

Un homme s'est présenté à la gardienne d'un de ces immeuble, par l'entrée de la rue Michel-Ange. *Cet homme se tient très droit, s'exprime avec économie, son visage est inexpressif et presque figé, il porte un complet gris d'apparence neuve.* (Íbid.: 71). Las negritas son nuestras.

Como puede observarse, hemos señalado con la ayuda de la cursiva en todas las descripciones precedentes los elementos que deben llamar la atención por su oposición flagrante: Delahaye es descrito como depositario del movimiento ondulado, las curvas. Baumgartner se mantiene perfectamente erguido. Delahaye se viste mal (*Toujours aussi négligé de sa personne*, p. 38), parece ausente y poco espabilado en lo que respecta a la importancia de las apariencias (*Delahaye le regardait sans comprendre*, p. 38); Baumgartner viste trajes impecables, es puntilloso y detallista: “Ah oui, s'est souvenu la gardienne, au nom de Baumgarten ? Tner, a corrigé l'homme, Baumgartner.” ECHENOZ (2006: 71).

No podemos evitar aquí pensar en la alusión a Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemán del s.XVIII conocido por su *Estética*, defensor de la idea del canon y de la belleza clásica como armonía y buen gusto. La réplica de Baumgartner – Delahaye tiene el alcance del metarrelato, pues no se trata de repetir la modernidad, sino de invertirla (al igual que las letras del apellido), de parodiarla. La atención al detalle, para volver a nuestro propósito inicial, contrasta soberanamente con la pasividad indolente de Delahaye. El contraste es demasiado obvio, como veníamos señalando, como para no levantar sospechas en el lector activo.

De igual modo, podemos encontrar un guiño a la identidad de Baumgartner en la *mise en abîme* con la que arranca el capítulo 16: en ella se describe, sin mayor transcendencia, un conejo aterrorizado huyendo de un hurón que lo persigue. Finalmente el hurón caza al conejo. Resulta complicado no pensar en la caza de Ferrer a Baumgartner y no interpretarlo como un indicio proléptico de la persecución con la que proseguirá la novela en sus próximos capítulos. Ahora bien, si Baumgartner es el conejo, de nuevo esto nos lleva a una contraposición muy interesante, puesto que –recordemos– Delahaye fue caracterizado anteriormente como una planta. La oposición vegetal estático frente a animal en plena carrera vuelve a marcarse de forma no casual.

En definitiva, podemos hallar multitud de ejemplos de todas estas series de oposiciones en la novela; no faltan casos del carácter frío, escrupuloso y metódico de Baumgartner; no puede pasar desapercibida la supuesta relación cordial pero distante con la mujer de Delahaye, de la que supuestamente está separado, con la relación afectuosa y constante de Baumgartner con su esposa. Ello no puede dejar indiferente al lector consciente del código: su objeto es servir de indicio para llamar la atención sobre el personaje de Baumgartner y relacionarlo directa e indisolublemente, no con Ferrer, en tanto que oponente presente, sino con Delahaye, en tanto que fantasma desaparecido, por oposición. La caracterización es, por tanto, según nuestro punto de vista, un indicio fundamental que cumple el papel del *fairplay* policiaco para revelar la identidad del misterioso Baumgartner: se trata de la enésima inversión del género policiaco; el lector debe ir un paso por delante y ser consciente de que contraste extremo implica llamada de atención en una novela repleta de vacíos descriptivos en cuanto a los personajes se refieren, especialmente cuando el protagonista no ha recibido atención descriptiva hasta unas decenas de páginas antes del final de la propia novela. Esta llamada de atención sobre la descripción, y sobre el contraste descriptivo, es la pista que el narrador pone a la disposición del lector poseedor de los códigos policiacos y de los códigos de la novela francesa contemporánea para resolver el puzzle.

A pesar de todo, no podemos concluir el presente análisis sin apuntar que no deja de ser cierto que la caracterización del personaje no es el único indicio (aunque quizás sí el más notorio, a nuestro juicio) para resolver el enigma policiaco. Existe otro grupo de pistas que deberían llamar la atención del lector más ingenuo, por ejemplo, el hecho de que la primera aparición de Baumgartner coincida con la muerte de Delahaye. Baumgartner pide las llaves de un estudio, supuestamente para visitarlo, pero tras inspeccionarlo, devuelve las llaves a la portera, y el narrador nos regala la siguiente frase, aparentemente enigmática: “De toute façon, ce studio de la rue Michel-Ange, Baumgartner ne l’aurait pas pris.” ECHENOZ (2006: 72). Aquí termina el capítulo, sin ofrecernos a los lectores más información. El lector no ingenuo, obviamente, se planteará de inmediato la pregunta clave: ¿por qué? ¿Por qué Baumgartner ha subido a ver un piso por el que en realidad no está interesado? No debemos acudir muy lejos para encontrar la respuesta, la cual ha sido explicitada 13 líneas más arriba: “De [la fenêtre], il a suivi avec beaucoup d’attention toute la cérémonie d’inhumation [de Delahaye].” (Íbid.).

La observación del entierro no ha sido casual, sino que era el objetivo único de Baumgartner. La pregunta pasa pues a convertirse en la siguiente: ¿por qué tiene interés

Baumgartner en el entierro de Delahaye? El narrador no deja de señalar esta relación, cuando siguiendo los movimientos de Baumgartner le hace pasearse por el cementerio de Alésia y pasar por delante de una tumba en concreto: “Baumgartner passe sans s’arrêter devant la tombe de Delahaye – quoique revenant sur ses pas pour y redresser un pot d’azalée renversé – [...]” (Íbid.: 125)

En efecto, las pistas están colocadas: Baumgartner tiene interés en seguir el entierro. Sin embargo, no le interesa lo más mínimo la tumba del finado. La conclusión parece evidente: lo que le interesaba del entierro era el éxito de la falsa ceremonia, puesto que sabe que no hay nadie bajo la lápida.

Disponemos también, en tanto que lectores relativamente ingenuos, del importante pasaje en el que la viuda de Delahaye se interesa de forma inexplicablemente entusiasta por el viaje de Ferrer en el Ártico y si ha logrado su objetivo:

Alors vous étiez parti loin ? Et Ferrer [...] lui raconte sommairement le grand Nord. Magnifique, s’enthousiasme la veuve, j’ai toujours rêvé de voir ces régions. C’est sûr que c’est beau, dit naïvement Ferrer, c’est sûr que c’est très très beau. Quelle chance vous avez, s’exclame la veuve de plus belle, pouvoir prendre comme ça des vacances dans des pays pareils. Vous savez, répond Ferrer un peu froissé, ce n’étaient pas vraiment des vacances. Voyage professionnel, n’est-ce pas. J’allais chercher des choses pour la galerie. Magnifique, réitère-t-elle, avec fougue, et vous avez trouvé ? Je crois que j’ai quelques petits objets, dit prudemment Ferrer, mais il faut encore voir, je n’ai pas d’estimation précise. J’aimerais bien voir tout ça, dit Martine Delahaye, vous les exposez quand ? ECHENOZ (2006: 111)

Todo resulta demasiado obvio, incluso para el lector más inocente: la viuda se interesa por un viaje que no tiene nada de especial, puesto que se trata de una zona nada turística, se interesa también con entusiasmo por el hallazgo de unos objetos de arte desconocidos y se interesa nuevamente por la fecha de exposición, es decir, por si estos objetos han sido ya tasados, por si se encuentran en la galería. En principio, todo esto podría pasar como otra ocurrencia de diálogo superfluo, pero el posterior robo de los objetos debería hacer volver nuestra atención como lector sobre estas líneas.

Quedan también como indicios dignos de mención, finalmente, el par de ocasiones en las que el narrador hace referencia a Baumgartner del siguiente modo: “Ce nommé Baumgartner est arrivé dans le studio” (Íbid.: 71) y “[L]’homme qui répond au nom de Baumgartner” (Íbid.: 79).

La trampa narrativa, en esta ocasión, resulta mucho más hábil que en el ejemplo precedente, pues el lector ingenuo presupondrá que el narrador presenta de tal modo al personaje puesto que el lector de la novela aún no está familiarizado con su nombre propio. Nada más lejos de la realidad, dado que el narrador está señalando explícitamente la falsedad de la identidad del criminal, ya que estas perífrasis equivalen a decir que Baumgartner no es su verdadero nombre, sino el nombre que se ha dado a sí mismo. Una vez el lector haya recopilado toda la información puesta a su disposición, a saber, que Baumgartner es un nombre falso; que Baumgartner está interesado por la ceremonia de entierro de Delahaye, pero no por la tumba de Delahaye; que la viuda de Delahaye se interesa por los objetos de arte; que Baumgartner roba los objetos de arte; y sobre todo, que Baumgartner es casualmente (de una excesiva casualidad, teniendo en cuenta que se trata de los dos únicos personajes masculinos que reciben una descripción física detallada) completamente opuesto a Delahaye, y Delahaye es quien proporcionó a Ferrer la información para rescatar el tesoro del *Nechilik*... entonces la conclusión no puede ser más obvia: en una novela en la que el policiaco es un pretexto para la inversión del policiaco, un narrador cuya herramienta omnipresente para la destrucción del texto es la parodia, la identidad del criminal no puede ser sino otra parodia del policiaco. Se trata del principal muerto en la novela, cuyo papel, de tratarse de un policiaco ortodoxo, correspondería a la víctima.

## 6. Conclusiones

Hemos concentrado nuestro análisis en demostrar cómo Jean Echenoz se sirve de los códigos del género policiaco –los cuales conoce muy bien a juzgar por su puesta en cuestión– para configurar una novela paródica del género, distanciándose al tiempo del anti-policiaco del *Nouveau Roman*, la tradición que le es inmediatamente precedente. Así, la inversión del género, su hibridación con otras formas genéricas y su parodia constituyen una doble contestación: por una parte a la literatura popular desde la novela en el s. XIX, y en este caso cabría hablar de de contestación – homenaje; por otra parte al tratamiento formal de la novela francesa de la generación *Nouveau Roman*. El juego experimental de la novela se refleja de forma más conspicua en su tratamiento de la coordenada temporal, cuyo efecto oscilatorio y sus consecuencias hemos estudiado en profundidad, pero no se limita a ello. La experimentación formal con el policiaco es patente no sólo en el empleo de una coordenada temporal distorsionada en dos líneas sin aparente razón de ser, sino que también afecta al carácter microdescriptivo de los objetos en la obra. Este juego con las

formas no sorprende realmente en el autor que ha sido insigna de la colección Minuit y que se adscribe por tanto a lo que se conoce como alta literatura, puesto que ofrece un experimento – juego a un lector muy concreto, conocedor del pacto de lectura que implica editorial. Para nosotros, no obstante, será muy interesante comprobar cómo estos juegos formales pueden continuarse en nuestro siguiente autor, Daniel Pennac, quien escribe literatura considerada como popular. Veremos a continuación cómo estos juegos en Pennac, lejos de ser explícitos, se esconden bajo una aparente simplicidad. Constataremos que el juego con el género policiaco (género literario considerado popular) puede producirse en todas las esferas literarias.

Al ser una parodia, sátira y pastiche de alta literatura mezclada con la literatura popular, *Je m'en vais* constituye un perfecto ejemplo de la experimentación formal de novela francófona a la que asistimos en el paso del siglo XX al XXI. Una de las dimensiones más atractivas de la obra de Echenoz y de *Je m'en vais* en particular es que exige a su lector un conocimiento del código popular del género policiaco (al cual hemos pasado revista en nuestra última sección) para retomar adecuadamente los *pistemas* diseminados estratégicamente en la novela, y percibir el pastiche, al tiempo que exige también un conocimiento de la alta literatura para identificar los juegos temporales y los hipotextos de autores como La Fontaine. Hemos de recalcar que muchos de los *pistemas* que la obra esconde se encuentran ocultan a nivel estilístico, en las caracterizaciones de los personajes y por tanto se espera del lector que preste atención al estilo de escritura, no sólo al nivel anecdótico (tradicionalmente el nivel en que las muestras se proporcionan se hallan diseminadas). El carácter meta-policiaco es, pues, evidente y en él profundizaremos también en nuestros siguientes capítulos.

## Contenido del capítulo 3

Capítulo 3: La yuxtaposición genérica en Daniel Pennac .....	198
1. Género policiaco – enigma y género negro .....	198
2. Saga Malaussene: <i>Au bonheur des ogres</i> . ....	205
2.1. Denuncia social, marginalidad e investigación.....	210
2.1.1. Denuncia social.....	213
2.1.2. Denuncia laboral.....	214
2.1.3. Denuncia de la pobreza .....	231
2.1.4. Denuncia del racismo .....	241
2.1.5. Denuncia de la hipocresía en el discurso .....	243
2.1.6. Conclusión.....	248
2.2. Humor y tono <i>noir</i> , pero no humor negro.....	251
2.2.1. Monólogo interior entre paréntesis, ironía, sarcasmo.....	252
2.2.2. Humor en la denuncia social .....	255
2.2.3. Situaciones marginalmente violentas .....	256
2.2.4. Bufonadas ( <i>slapstick</i> ).....	257
2.2.5. <i>Noir</i> y metaficción .....	259
2.2.6. Conclusión.....	261
2.3. La trama policiaca: trampas narrativas, metadiscurso y conocimiento del código ..	262
2.3.1. Trampas narrativas .....	262
2.3.2. Metadiscurso .....	271
2.3.3. Conocimiento del código .....	284
3. Conclusiones finales.....	286

## Capítulo 3: La yuxtaposición genérica en Daniel Pennac

### 1. Género policiaco – enigma y género negro

En el presente capítulo nos proponemos estudiar cómo Daniel Pennac juega en su novela *Au bonheur des ogres* con los códigos genéricos tradicionales relativos a la novela policiaca, para convertirla en un cajón de sastre donde encontramos múltiples elementos de novela enigma y novela negra, sin que por ello el conjunto sea una novela experimental ni una deconstrucción de los códigos del género, provocando así un resultado inclasificable, a causa de su apariencia tradicional combinada con una estructura interna nada clásica. Pretendemos argumentar que, para ello, Pennac se sirve sistemática y audazmente del procedimiento de la yuxtaposición, lo que provoca que la novela sea difícilmente clasificable si aplicamos los criterios tradicionales.

Como paso previo para entrar a analizar este procedimiento de yuxtaposición, son necesarias algunas precisiones metodológicas previas acerca de la noción de género, género policiaco, género negro y su historia.

El problema de la existencia de los grandes géneros literarios<sup>167</sup>, su definición o delimitación (ya se enfoque tal división desde el punto de vista de la modalidad enunciativa, de contenido, histórico, o desde cualquier otro) es una cuestión inherente a cualquier formulación de una Teoría de la Literatura o Poética del cine y sobrepasa con creces el alcance del presente estudio. Adoptamos pues, como premisa y punto de partida metodológico, que los géneros literarios existen y que su división puede obedecer a múltiples enfoques o criterios teóricos; la problemática que resulta interesante para nuestro estudio concierne la subsecuente división en subgéneros.

Establecido nuestro punto de partida, es hora de abordar la distinción entre dos subgéneros clásicos de la novela policiaca: el policiaco – enigma y el policiaco negro. Podemos afirmar que el género policiaco nace como policiaco – enigma. En él se plantea un puzzle<sup>168</sup> tanto al lector como al investigador, que puede y debe ser solucionado por medios racionales. El centro alrededor del cual se construye la obra es el mencionado puzzle, el enigma (de ahí la denominación): cualquier otro desarrollo temático o formal es secundario con respecto al reto intelectual que nos ofrece la novela o relato, como hemos visto en nuestro primer capítulo.

---

<sup>167</sup> La misma se ha negado en el pasado por autores como Benedetto Croce. Respondía Todorov en su Introducción a la literatura fantástica que “este rechazo significaría la renuncia al lenguaje y, por definición, sería imposible de formular” (TODOROV, 1972: 14).

<sup>168</sup> De ahí su definición alternativa como “novela – puzzle”.



La génesis del policiaco negro está perfectamente ubicada temporalmente. Su creación es fascinante desde el punto de vista estético y comparatista, pues, para contemplar el nacimiento del género negro, fue necesario romper con las fronteras nacionales, los medios de expresión artística y los géneros. Mientras en la Europa de comienzos del s. XX el policiaco enigma (hijo de Poe, Gaboriau, Collins, si nos adherimos a la teoría de la poligénesis) atraviesa su periodo de esplendor, con notables continuadores como Leroux, Christie, Sayers o Freeman, habremos de aguardar a la Gran Depresión estadounidense para que surja un nuevo tipo de detective, el prototipo del tipo (valga la redundancia) duro, que patea las calles de los suburbios, comparte el espacio de la criminalidad para realizar su investigación y se sirve tanto la intuición y la fuerza física como de su ingenio para resolver los casos. La violencia física está muy presente en estos relatos. Dashiell Hammett, autor estadounidense que trabajó, entre otras cosas, como detective privado para la agencia Pinkerton, es el creador de este nuevo tipo de obras (denominadas en ocasiones con la etiqueta “policiaco americano”, aunque nosotros no adoptemos tal calificación) con sus novelas publicadas a partir de 1929. El éxito de Hammett fue tal que generó un buen número de imitadores, aunque ninguno a la altura de Raymond Chandler, quien se basa en ciertos principios de la obra de Hammett, refina su prosa y consagra el nuevo género. Sin embargo, en el momento en que surge esta nueva variación “dura” del policiaco, la denominación “novela negra” no aparece con ella: la crítica prefiere hablar de *hard-boiled*, “novela policiaca realista” o de “policiaco americano” [véase PLATTEN (2011: 70-92), GORRARA (2003a: 11-18), SIMSOLO (2009: 19-43)].

En este punto el género policiaco ha dado su primer salto sobre el Atlántico en dirección al oeste y ha vivido una metamorfosis considerable. No serán ni un viaje de ida ni la última metamorfosis. Deberemos esperar a que el cine de Hollywood, al rebufo del éxito literario de estas novelas *hard-boiled*, comience a filmar películas basadas directamente o inspiradas indirectamente por estos relatos<sup>169</sup> para ver surgir el término “negro”. El término no proviene de la crítica estadounidense: en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial y la Post-guerra, estas películas de tono oscuro llegan por fin a la Francia libre: será la crítica francesa la primera en hablar de *film noir* [véase DODUIK & SERRE-ÉTIENNE (2005: 8-10); SIMSOLO (2009: 19-43)], expresión que gozó de tanto éxito que se fijó como etiqueta para estas películas: así, incluso en el mundo anglosajón se habla actualmente de *noir*, con el término francés, para referirse a este cine. La historia no finaliza aquí: el término cinematográfico aunó sus fuerzas con la colección literaria que Marcel Duhamel crea en

---

<sup>169</sup> Lo cual sucede en un lapso de tiempo relativamente breve: tomemos, por ejemplo, la fecha de estreno en EE.UU. de *El halcón maltés*: 1941.

1945 y a la cual llama *Série Noire* (ed. Gallimard). He aquí el editorial de Duhamel a propósito de la serie en 1948:

Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la Série noire ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte [...] On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois, il n'y a pas de mystère. Et quelques fois pas de détective du tout... Mais alors. Alors, il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence. [in BOILEAU-NARCEJAC (1982: 85)]

Resulta muy llamativo que Duhamel ya esté apuntando algunas de las futuras y casi innumerables vías y ramificaciones que el policiaco tomará en el futuro: hacia las variantes del policiaco metafísico, el *thriller*, la novela criminal, la novela de espías, el néo-noir, el eclecticismo...

Tradicionalmente se ha venido estableciendo, pues, tanto desde el campo literario como el fílmico, la distinción entre el género policiaco – enigma y el género negro<sup>170</sup>. La problemática de la denominación y la delimitación de estos subgéneros es constante y acompaña aún hoy día a todo estudio crítico sobre el género policiaco<sup>171</sup>.

La pregunta acerca de la relación existente entre ambos géneros dista también de gozar de una respuesta unánime: no existe un consenso entre la crítica sobre si el género negro es un subgénero nacido y evolucionado del policiaco, sobre si deben considerarse dos géneros independientes, puesto que el negro supone una ruptura categórica con algún presupuesto del género policiaco o sobre si en realidad el calificativo “negro” no es más que una variación menor del género policiaco y no constituye, por tanto, un género en sí mismo.

Sea cual sea la respuesta, a la hora de establecer divisiones o definiciones entre ambos, la crítica (tanto literaria como fílmica) se sirve habitualmente de numerosos procedimientos<sup>172</sup>:

---

<sup>170</sup> Para Chandler (y el resto de la crítica coincide ampliamente), sería Dashiell Hammett quien inaugura la “novela policiaca realista”, mientras que en el campo fílmico se apunta tradicionalmente a Billy Wilder con sus películas *Double Indemnity* (1944) y a Otto Preminger con *Laura* (1944).

<sup>171</sup> Así, únicamente para el género policiaco literario se han propuesto denominaciones varias como “Novela de investigación”, “Novela policiaca”, “Novela-problema”, “Novela puzzle”, “Novela criminal”, “Ficción detectivesca”... Para un estudio más completo y en detalle del panorama genérico y terminológico, así como su complejidad, remitimos al lector interesado a MARTÍN CERREZO (2008: 15-29)

<sup>172</sup> Asumiremos a lo largo de la siguiente exposición, como hipótesis de trabajo y por razones de economía, que se trata de dos géneros, y nos referiremos al “género negro” y al “género policiaco”, sin que ello implique por ahora una toma de partido en la problemática de la relación entre ambos.

a) Cronológico: resulta imposible ubicar una obra negra o policiaca fuera de un lapso de tiempo X.

Como en todo debate acerca de fechas, textos y autores fundacionales, existe cierta división entre la crítica literaria. Para ciertos críticos<sup>173</sup> como la escritora Dorothy Sayers, podemos rastrear relatos con enigma en textos tan lejanos como la Biblia (*Libro de Daniel*) o las *Mil y una noches*. De acuerdo con esta versión larga del origen del policiaco, la novela poliaca comenzaría en Occidente ni más ni menos que con *Edipo Rey*, pieza dramática de Sófocles en la que existe ya una investigación acerca del responsable de un crimen: es necesario hallar al asesino de Layo. Edipo, rey de Tebas, emprende la búsqueda, ignorante de que el culpable es el mismo investigador (el propio Edipo). Como cabría esperar, se objeta contra tal interpretación genealógica (entre otras cosas) que no existe en *Edipo Rey* un procedimiento sistemáticamente racional en la investigación y que el investigador carece de una mentalidad racional en su sentido moderno, positivista o científica. Por el mismo motivo, no podría ser considerado un texto fundador *Los casos célebres del juez Di*, serie de novelas anónimas chinas publicadas en el XVIII, recientemente adaptadas también en el formato cinematográfico<sup>174</sup>: el canon policiaco, de acuerdo con su versión larga del origen, establece que el crimen debe producirse con las reglas de un universo que responde a leyes racionales y la resolución del misterio ha de responder a un procedimiento mental igualmente racional que desentrañe lógicamente la comisión del crimen y/o el culpable. Con respecto al s. XIX (siglo fundacional en la versión corta del origen del género), la crítica debate en el campo francófono sobre si cierta obra de BALZAC<sup>175</sup> o de HUGO<sup>176</sup> contiene ya el germen de la estructura poliaca, mientras que en el anglófono se apunta a Poe como padre incontestable gracias a sus tres relatos en los que hace figurar al detective amateur Auguste Dupin<sup>177</sup>. El consenso general, no obstante, se sitúa en el fenómeno de la poligénesis: Eugene Sue daría luz al género en Francia, Edgar Allan Poe en EE.UU., Wilkie Collins en Inglaterra, en torno a la segunda mitad del s.XIX.

La crítica, no obstante, es unánime al fijar un periodo dorado de la novela poliaca<sup>178</sup>, que coincide con la literatura de entreguerras, y se establece comúnmente que el género negro (la novela negra) comienza, como ya hemos mencionado, con la obra del autor

---

<sup>173</sup> Véase SYMONS (1993: 1-19), SAYERS (1947:178-190), SCAGGS (2005: 7-17)

<sup>174</sup> TSUI (2010)

<sup>175</sup> *L'auberge rouge* (1831), *Une ténébreuse affaire* (1841).

<sup>176</sup> *Les misérables* (1862).

<sup>177</sup> *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Rogét*, *La carta robada*; publicados en 1841, 1842-43 y 1844, respectivamente. In POE (2009)

<sup>178</sup> Cuyo máximo exponente es probablemente Agatha Christie, una vez se establecen las reglas del *fairplay* y se identifica formalmente el policiaco – enigma.

estadounidense Dashiell Hammett (1929), si bien el término “novela negra” no nace hasta décadas más tarde<sup>179</sup>.

Por lo que respecta al mundo cinematográfico, la división plantea menos problemas: hablamos de cine negro cuando nos referimos a las películas producidas en el periodo clásico de Hollywood (década de los 40), en blanco y negro.

Cualquier iteración posterior del género puede volver a considerarse “género negro”, aunque algunos críticos prefieren hablar de *néo-noir* o, en el ámbito francés, de la problemática etiqueta *polar* o incluso *néopolar* para reflejar la compleja evolución que el género va experimentando desde sus inicios hasta la actualidad.

b) Narrativo – descriptivo: el criterio más comúnmente utilizado para delimitar el género negro del género policiaco, tanto en su modalidad literaria como en la fílmica, es el referencial: el género negro explora la sociedad en sus clases sociales más bajas y se recrea en la corrupción del sistema que da lugar a los crímenes de la novela / película. De no existir esta descripción de los bajos fondos o este recorrido del investigador entre el mundo del hampa o cuando menos las clases sociales más desfavorecidas, no podemos hablar de género negro. Otro elemento que ubicaríamos aquí<sup>180</sup> sería la presencia de la violencia explícita en la obra.

c) Pacto de lectura – verosimilitud: ya fustigaba el propio Raymond CHANDLER (1996) con aguda sorna la inverosimilitud de las novelas policiacas en su época dorada: los crímenes suceden sin un móvil consistente, únicamente para proporcionar una excusa al desarrollo de la investigación; el puzzle lógico es tan enrevesado que carece de verosimilitud en el mismo sentido que la novela bizantina: estrictamente hablando, la situación es factible y respeta las leyes del universo literario. Sin embargo, la concatenación de sucesos improbables convierte al crimen o al proceso de investigación (o a la sucesión de procesos de investigación) en totalmente inverosímiles.

Desde luego que se ha objetado que las leyes del criterio de inverosimilitud únicamente se han desplazado en el género negro, no se han anulado<sup>181</sup>. En cualquier caso, el género negro establece unos requisitos de verosimilitud en lo que se refiere a la

---

<sup>179</sup> Con la creación de la *Série Noire* por parte de Marcel Duhamel en Francia en 1945, la cual debe su nombre al color de las tapas en la serie.

<sup>180</sup> Íntimamente ligado al criterio “existencial” e incluso “estético”, véase a continuación.

<sup>181</sup> Véase ECO (1989), donde se argumenta que tan irreal es Sherlock Holmes como la capacidad de Marlowe para ingerir ginebra sin desmayarse.

producción del crimen, al criminal y en ocasiones al investigador, que están ausentes en el género policiaco.

c) Estético – estilístico: se refiere este criterio a procedimientos estilísticos formales, como la iluminación, la voz en *off* y los encuadres en el cine, el uso del monólogo interior, el privilegio de la acción frente a la descripción o la primera / tercera persona en la literatura. Algunos de estos rasgos están considerados como asociados o exclusivos del género negro clásico y ausentes o independientes del género policiaco. Así Jean Bourdier considera tan esencial el estilo como el criterio referencial para definir el género negro:

L'une des premières originalités du « noir » nouveau-né fut précisément de s'intéresser à cette criminalité ambiante au lieu de cultiver l'abstraction policière [...]. Autrement dit, on abandonnait l'univers souvent raffiné du roman à énigme classique pour pénétrer dans celui de la pègre, médiocre ou triomphante. On quittait Long Island pour Chicago. Mais l'essentiel [...] n'était pas là. Il résidait, en fait, dans l'écriture. Celle-ci était devenue totalement américaine, jusque dans des procédés et des maniérismes souvent hérités des nouvellistes « rapides » des années vingt. BOURDIER (1996:190)

d) Existencial: el género negro proyecta invariablemente una visión pesimista (o en el mejor de los casos parcial o fuertemente pesimista) de la sociedad, de ciertos grupos sociales, de la confianza en la ley o de la posibilidad del ideal de justicia. Sin este tono pesimista o amargo no podría existir el género negro en cuanto tal<sup>182</sup>.

Lejos de agotarse aquí, los criterios que sitúan a una obra orbitando la esfera del policiaco – enigma o más bien la del *noir* pueden seguir variando de crítico a crítico. Martin PRIESTMAN (2013: 1-5), por ejemplo, se basa en la preeminencia de los tiempos narrativos para diferenciar el *whodunnit* (policiaco – enigma) del thriller (dentro del cual incluiría las variantes *noir thriller* y *hero thriller*); el policiaco enigma se ocupa sobre todo de desvelar el crimen sucedido en el pasado, mientras que en el género negro es el tiempo presente en el que se desarrolla la acción el que cobra importancia.

Todorov, por su parte, en un enfoque hoy un tanto desfasado debido al actual eclecticismo en los géneros (como tendremos ocasión de observar en este mismo capítulo), ponía el acento en la diferencia entre curiosidad y suspense:

---

<sup>182</sup> No faltarán los estudios que relacionan el campo semántico del negro con esta visión (notemos que funcionan al menos en inglés, francés y español), véase SIMSOLO (2009: 22)

Il n'y a pas d'histoire à deviner ; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité ; sa marche va de l'effet à la cause [...]. La deuxième forme est le suspense et on ici de la cause à l'effet [...]. TODOROV (1971) in REUTER (2013: 56)

Otros críticos se sirven de la metáfora espacial: mientras que en un policiaco – enigma se investiga en el espacio de forma vertical o estática (buscando la huella o la pista bajo la alfombra), en el género negro el espacio se transita de manera horizontal, dinámica (recorriendo los suburbios, corriendo para perseguir sospechosos, etc.).

Sería temerario finalizar este brevísimo (y forzosamente incompleto debido a su brevedad) recorrido por los elementos definitorios del género policiaco y el género negro sin apuntar que se trata de géneros vivos que han evolucionado (y evolucionan) de forma constante en el momento de escribir estas líneas. Por ello, tales criterios a la fuerza se han difuminado, acentuado o hibridado a lo largo de la evolución de estos géneros. Sin embargo, el término “eclecticismo” para indicar que tal obra está compuesta de múltiples elementos heterogéneos, sin profundizar en cuál es la arquitectura que jerarquiza estos rasgos o elementos en la obra, no resulta suficientemente preciso, ya que la jerarquía o distribución son factores tan importantes como los propios elementos, como veremos en el análisis del presente capítulo.

La problemática en nuestros días alcanza un grado tal que los propios escritores afirman no estar seguros de qué escriben. En tono cómico, el escritor español Lorenzo Silva expone su huida del peligroso e inestable mundo de matices de las etiquetas genéricas, cuando afirma que no sabe si él mismo escribe novela policiaca o negra:

Uno de los asuntos más engorrosos con los que se enfrenta quien escribe novelas de criminales e investigadores es encajarlas correctamente bajo la concreta etiqueta genérica que según los eruditos y estudiosos les corresponde. Si comete la ligereza de decir que escribe novela policiaca, le dirán que resulta más propio hablar de novela negra. Si decide, por el contrario, creerse autor de novela negra, no faltará quien le enmiende y le advierta que más bien se trata en su caso de narración policial, o incluso, si se topa con alguien familiarizado con la jerigonza de la crítica anglosajona, se le imputará hacer *mystery o procedural* [...] [H]ace ya tiempo que desistí de saber si escribo novela negra o policiaca, *mystery o procedural*, y decidí que puesto que en mis historias los protagonistas son guardias civiles, [...] disponía en contrapartida de la ventaja de poder afirmar, sin que nadie me discutiera, que lo que hago es, lisa y llanamente, *novela benemérita*. SILVA (2008)

De forma similar, el también español Vázquez Montalbán (autor de la célebre saga detectivesca de Pepe Carvalho) firmaba un artículo con el provocador título “No escribo novelas negras” VÁZQUEZ MONTALBÁN (1987).

No resulta difícil intuir que, en efecto, como consecuencia del debate terminológico, que suele darse en ocasiones en tres o más idiomas a la vez, puesto que ciertos términos no siempre gozan de una traducción apropiada (como se puede apreciar con *noir*, *thiller*, *polar*, *roman judiciaire* o *procedural*), a menudo se crea más confusión que luz se arroja sobre la materia en cuestión. Basta para nuestro propósito con ser consciente de tales criterios diferenciadores (pese a sus diversas naturalezas), puesto que para nuestro enfoque resulta indiferente cuántos o cuáles existan. Nuestro objetivo es ubicarnos en un espacio crítico que parece pasar por alto cualquier enunciación teórica que pretenda definir lo policiaco frente a lo negro. Se trata de la relación existente entre los susodichos elementos definitorios, ya pertenezcan estos a distintas esferas de análisis crítico o no.

## 2. Saga Malaussene: *Au bonheur des ogres*.

Al contrario que sucede con Jean Echenoz o Jean Philippe Toussaint, Daniel Pennac no es un escritor que pueda ser intregado en la esfera de la alta cultura. De acuerdo con el criterio de Pierre BOURDIEU (1979), la mayoría de las obras de Pennac no pueden considerarse como capital cultural, en el sentido de que se engloban en la cultura de masas, si seguimos cualquiera de los numerosos criterios existentes para clasificar la categoría (género, formato, ventas, etc.).

Podemos dividir la mayoría de la obra en prosa de Pennac en dos tipos de novelas: por una parte, su colección de siete novelas conocida como la “Saga Malaussene”, la cual versa sobre las aventuras de carácter policiaco que acontecen al protagonista de una peculiar familia (los Malaussene) y, por otra, sus obras en relación directa con la pedagogía escolar o el proceso de enseñanza-aprendizaje (literario, generalmente). En este segundo grupo podríamos englobar sus títulos más reconocidos por la crítica académica, como *Comme un roman* (1992), *Messieurs les enfants* (1997) o *Chagrin d'école* (2007)<sup>183</sup>.

La heptalogía policiaca, por el contrario, no goza de similar aceptación crítica. Si consultamos cualquier base de datos, como por ejemplo la MLA<sup>184</sup>, reparamos sin dificultad que la mayoría de los artículos críticos se centran en su obra pedagógica: de 35

---

<sup>183</sup> Premio Renaudot 2007.

<sup>184</sup> <<https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography>>

referencias halladas por la búsqueda “Daniel Pennac”, tan sólo unas 10 tienen una relación directa con su obra policiaca. Las causas son a nuestro juicio evidentes: la obra pedagógica ofrece numerosas ocasiones para la reflexión sobre la literatura, lo cual llama invariablemente la atención del lector y el crítico contemporáneo. Uno de los pasajes más citados de la obra de Pennac es, sin ningún género de dudas, aquel en el que enumera “los derechos del lector” en *Comme un roman*:

- 1) *Le droit de ne pas lire.*
  - 2) *Le droit de sauter des pages.*
  - 3) *Le droit de ne pas finir un livre.*
  - 4) *Le droit de relire.*
  - 5) *Le droit de lire n'importe quoi.*
  - 6) *Le droit de vivre son livre pleinement.*
  - 7) *Le droit de lire n'importe où.*
  - 8) *Le droit de grappiller.*
  - 9) *Le droit de lire à haute voix.*
  - 10) *Le droit de nous taire.*
- PENNAC (2015: 162)

Sin embargo, el conocimiento profundo por parte de Pennac del género policiaco hace que su saga de novelas policiacas estén cuando menos a la misma altura en cuanto a reflexión genérica y profundidad literaria, comparadas con sus títulos más aclamados. Al contrario que en sus títulos pedagógicos, en estas obras es necesario por parte del lector un conocimiento elevado de las convenciones genéricas para apreciar este segundo nivel de lectura; de lo contrario, el lector ingenuo apreciará la obra como un mero policiaco y un ejercicio de divertimento, sin penetrar en el segundo nivel de lectura, que implica juegos con el código y su horizonte de expectativas.

Presentamos, pues, los criterios que convierten la saga Malaussene (y en concreto el título en que nos centraremos, *Au bonheur des ogres*) en un juego literario sobre el género policiaco, tomado también como excusa para llevar a cabo una experimentación. En realidad el término “experimental” es equívoco, pues normalmente se asocia con las rupturas de las coordenadas clásicas que lleva a cabo el *Nouveau Roman* o bien con juegos formales igualmente identificables como la voz narradora paródica en Echenoz o el personaje sin motivaciones aparentemente coherentes de Toussaint. No obstante, los procedimientos de creación literaria que pone en juego Daniel Pennac con *Au bonheur des*



*ogres* constituyen de igual modo una auténtica experimentación con las barreras del género policiaco: el hecho de que este tratamiento, basado en la yuxtaposición genérica, carezca de la inmediatez o contundencia con que se percibe otro tipo de destrucciones del policiaco clásico no nos parece motivo suficiente para evitar el término “experimental”, pues la exploración genérica aquí se nos revela como el criterio relevante para aplicar la etiqueta, fuera de corrientes reconocidas como experimentalistas, minimalistas, pertenecientes a la alta cultura, etc.

En definitiva, si tomamos en consideración únicamente el criterio dicotómico de “presencia / ausencia” de rasgos para definir un género, resulta imposible obtener una visión objetiva de cómo se configura *Au bonheur des ogres* ni de su naturaleza. Existen en esta novela el componente de la crítica social, así como un proceso investigador, un texto de naturaleza cómica y un metarrelato en múltiples niveles. Ahora bien, no todos estos elementos están interconectados entre sí y ni siquiera los que lo están lo están del mismo modo. En la novela negra tradicional el detective se mueve en el mismo espacio social que los criminales: al explorar dinámicamente este espacio, se produce la denuncia de la marginalidad o la corrupción como causa directa del crimen; el lector recibe un retrato pesimista de la naturaleza del delito y del ser humano, la crítica social se hace patente mediante la exploración horizontal y activa del detective, el cual comparte a menudo no sólo el espacio, sino los métodos de los sospechosos (utilizando la violencia, intimidación, mentiras, etc., para resolver el caso). En definitiva, proceso investigador y denuncia social van de la mano, puesto que el primero provoca la segunda. De ahí que la crítica señale “denuncia social” unida al “proceso investigador” como rasgos que configuran el género negro.

Pennac, sin embargo, pone en jaque la acumulación de tópicos como definitoria del género. Para dar cuenta de la originalidad de *Au bonheur des ogres* y de su adscripción a un género u otro, es necesario analizar en detalle cómo se relacionan todos los tópicos relacionados con el género que la componen, pues una categoración binaria basada únicamente en la dicotomía “presencia / ausencia del rasgo” no puede dar una respuesta adecuada al problema.

Para exponer la problemática genérica en la saga de Daniel Pennac de forma gráfica, podemos servirnos de los siguientes esquemas:

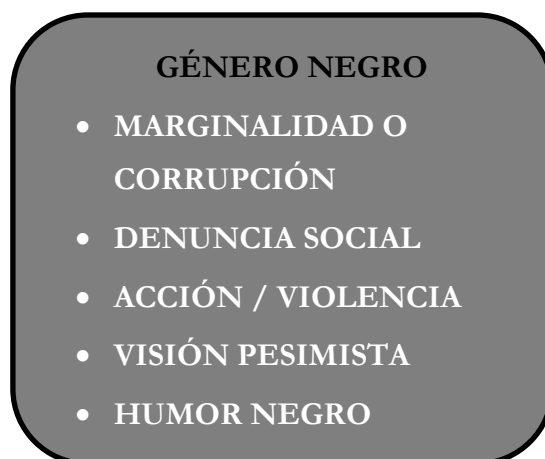


Figura 3.1.

Este primer esquema de clasificación no nos ofrece más que una lista de rasgos o elementos típicos que se consideran esenciales o definitorias del género: según este criterio, si una novela cumple con todos, muchos o los suficientes puntos de la lista<sup>185</sup>, podrá ser considerada como perteneciente al (sub)género negro.

Al tomar esta primera figura basada en la presencia o ausencia de rasgos característicos para definir el género negro y aplicarla a *Au bonheur des ogres*, debido a la naturaleza binaria de la concepción del género (un elemento sí está o no está presente), nos vemos obligados a concluir que nuestra novela es, sin duda, negra: se traza un retrato de la marginalidad y de la corrupción, contiene denuncia social en abundancia; también violencia y acción en dosis considerables, el protagonista es la encarnación misma de la figura del chivo expiatorio, sobre el cual recaen todos los males (de ahí una posible lectura pesimista) y finalmente contiene humor por doquier, así como multitud de elementos que le proporcionan el tono *noir*.

Sin embargo, la anterior lectura se nos revela como completamente engañosa e insuficiente para dar cuenta de la compleja naturaleza genérica de la obra. Si descomponemos las relaciones de causalidad o jerarquía entre los rasgos característicos del género, nos situaremos en una mejor posición para juzgar por qué tras la lectura de *Au bonheur des ogres* dudaremos en lo que a su inclusión en el género negro se refiere:

---

<sup>185</sup> Nótese aquí la subjetividad de la apreciación, y de ahí la discusión bizantina a la que hace referencia Lorenzo SILVA (2008)

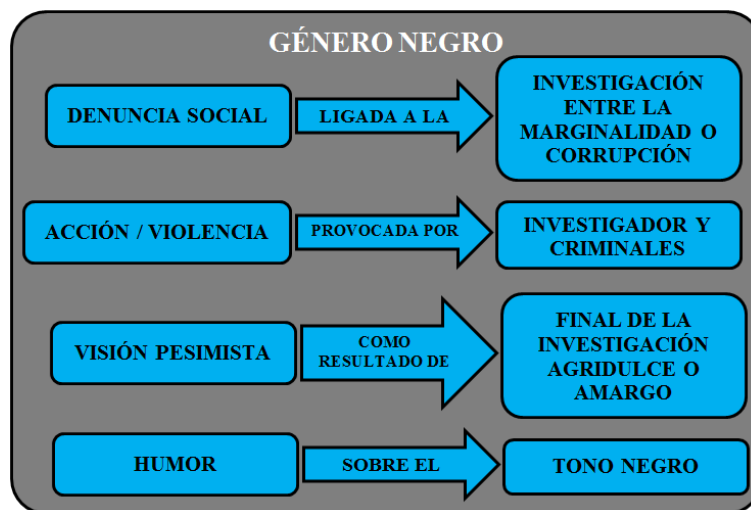


Figura 3.2.

Hacemos notar desde un primer momento que el esquema presentado no pretende tener carácter universal o exhaustivo, ni ser en modo alguno una herramienta de análisis para toda novela negra, menos aún una proposición de definición del género. Nos servimos de él únicamente para efectuar nuestra crítica a la figura 3.1. e ilustrar a continuación por qué el binomio “ausencia / presencia” se manifiesta como totalmente ineficiente para clasificar *Au bonheur des ogres* como novela negra. Observemos cómo dicha novela se ajusta a la figura previa:

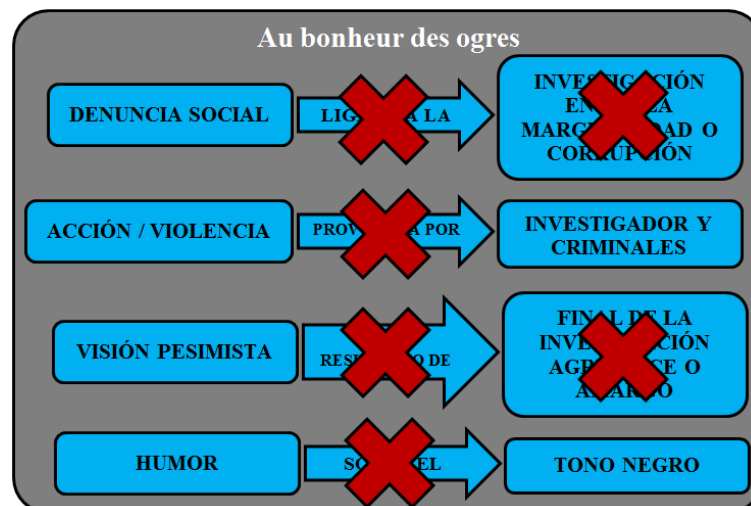


Figura 3.3.

Estamos ahora en disposición de comprender el denominado procedimiento de yuxtaposición genérica al que aludimos: Daniel Pennac nos ofrece múltiples rasgos del género negro, tales como la denuncia social, violencia o humor; no obstante, dichos rasgos

carecen de la motivación, causa o subordinación jerárquica tradicional en una novela negra. Hablar de eclecticismo no resulta apropiado, puesto que enmascararía el auténtico procedimiento de yuxtaposición de los elementos de un relato policiaco – enigma y de una novela negra que se produce en *Au bonheur des ogres*: nos hallamos ante una novela que articula humor, investigación y denuncia social a un tiempo, sin que por ello pueda ser calificada satisfactoriamente por ninguna de las tres categorías de novela cómica, novela policiaca o novela social. Ni siquiera dentro de los subgéneros propios de la novela policiaca encontraremos una clasificación ajustada a la naturaleza del texto. No queda, pues, sino desmenuzar y analizar en detalle el procedimiento de yuxtaposición genérica.

## **2.1. Denuncia social, marginalidad e investigación**

Podemos descubrir, al examinar la relación entre la crítica social en la novela y la investigación policiaca, la manifestación del fenómeno que venimos anunciando: la yuxtaposición de elementos que en una novela negra encontramos habitualmente conectados causalmente. Mientras en la novela policiaca clásica (novela – enigma, novela problema o cualquier denominación que se adopte), la investigación se produce en un eje vertical (un lugar del crimen es examinado en busca de pistas, en ocasiones se trata de un espacio cerrado como una casa, un vagón, una habitación, etc.), en la novela negra la investigación tiene lugar en un eje horizontal: el sabueso viaja de un lugar a otro, se mueve habitualmente por los mismos lugares que frecuentan los criminales, los bajos fondos, con el fin de encontrar pistas o indicios. El lugar del crimen pierde relevancia con respecto a los lugares que frecuentan los criminales reales, el verdadero centro de la narración pasa a ser el foco de la delincuencia, los peores distritos, generalmente de una ciudad corrupta. Esta ruptura espacial es clave como elemento característico de la nueva narrativa. Tradicionalmente resulta más sencillo expresar el giro en forma de metáforas: CHANDLER (1996: 71) la plasmó con la imagen de que Hammett cogió el jarrón chino y lo arrojó al callejón; Alejo Carpentier escribió que Hammett convirtió al crimen en la reina de la partida de ajedrez, cuando anteriormente éste era el rey. Otros críticos [in PEÑATE RIVERO (2010)] han dicho de Agatha Christie que no nos deja ver nada de la sociedad a través de las ventanas de los salones en que se han producido los crímenes que nos relata.

Como consecuencia de este “giro hacia el crimen cotidiano”, el investigador de una novela negra clásica recorre un espacio hostil (por lo general urbano), donde la cara más sucia de la sociedad es revelada al lector a medida que el protagonista se adentra en ella en

su búsqueda<sup>186</sup>. Es muy posible que esta cara oscura adquiriera la forma de las clases sociales más desfavorecidas, el lumpenproletariado, gente que comete crímenes por los motivos más prosaicos (dinero, celos, venganza, etc.), pero que al tiempo está sumida en la miseria material y por lo general también existencial. Sin embargo, otras variantes sobre el mismo tema de la exploración de lo oscuro, feo, siniestro o prohibido son posibles: la corrupción puede no situarse de forma exclusiva en las capas más bajas de la sociedad, sino que en otras novelas se explora en temas como la trata de blancas al nivel de la prostitución de lujo, o una idéntica corrupción entre las altas instituciones o bien el mismo cuerpo de policía. Es posible, asimismo, que el viaje a ese lado oscuro de la naturaleza humana no se produzca en el espacio, sino en el tiempo: tenemos un ejemplo en la reciente y exitosa saga *Millenium* de Stieg LARSSON (2005-2009), donde la denuncia no sólo se refiere al maltrato de la mujer en la fría sociedad sueca, sino que también se explora el pasado nazi de ciertos personajes sobre el que se ha echado tierra pero no se ha enterrado convenientemente, como un mal dispuesto a regresar de la tumba en cualquier momento.

Lo importante, en cualquier caso, es que el género negro se viste con las ropas de la denuncia social para reflejar estos aspectos oscuros de cualquier sociedad. Investigación, violencia y denuncia social suelen ir de la mano, aunque no estén unidas indisolublemente. En cuanto al propio investigador, es común en el género que sea un tipo duro, escéptico (o ambas cosas), por lo general provisto de un don para la conmiseración de la gente que persigue o investiga, siempre y cuando pertenezcan a las capas sociales más castigadas económicamente, ya que habitualmente se trata de un espacio que el protagonista transita a menudo, debido a su trabajo, siempre y cuando no participe parcialmente de su condición modesta. Así, podemos contraponer al aristócrata Lord Peter Wimsey de Sayers frente al modesto Phillip Marlowe de Chandler, preocupado por sus honorarios pero al tiempo con la dignidad suficiente para hacer el sacrificio de renunciar a ellos si no considera justo el pago. Participe directamente en las clases sociales más desfavorecidas o bien recorra esos espacios de forma temporal y como invitado ajeno, de cualquier modo, el investigador lleva a cabo el recorrido de la denuncia social de forma ligada al proceso investigador: el hallazgo o la búsqueda de pistas, así como el interrogatorio de sospechosos lo conducirán a la zona oscura, de donde obtendrá (o no) la información necesaria para seguir adelante.

En definitiva, gracias (entre otros factores) a que el investigador abandona el espacio del crimen y recorre por fin el espacio de la criminalidad, la novela – enigma pasa a ser novela negra y puede por fin adquirir en toda su plenitud una dimensión de denuncia social

---

<sup>186</sup> La importancia del espacio en la novela policiaca o negra es un tema bien estudiado. Remitimos al lector a la monografía de KNIGHT (2011) o a los trabajos bajo la dirección ROSEMBERG (2007)

potente y legítima, al describirnos el crimen como la consecuencia lógica de una educación y conducta basada en las capas sociales más desfavorecidas, los barrios más marginales, donde la moral es prácticamente inexistente o al menos relativa y donde lo habitual es que el pez grande se coma al pez chico. El propio detective cruza también muy a menudo líneas grises en lo que a la ética se refiere para resolver el caso u obtener información.

Aquello que más nos interesa, a la postre, es que por fin el lector, gracias al proceso investigador horizontal del detective, toma conciencia de la denuncia social presente en la obra y del hecho de que el crimen no se genera *ex nihilo*, en abstracto, sino que es una parte muy presente, incluso cotidiana en los barrios marginales de la sociedad en que la obra esté ambientada.

Así pues, el lector de *Au bonheur des ogres* podría prestarse a tal expectativa en cuanto identifique la novela como novela negra: los atentados, descritos con realismo y violencia, ayudarán sin duda a ello desde las primeras páginas, poniendo sobre la mesa el tono negro. Y, en efecto, la denuncia social está también muy presente en la novela. Sin embargo, como veremos también con otros rasgos definitorios del género, su manifestación resulta muy particular en el sentido de que la denuncia social no se produce gracias al movimiento del proceso investigador del detective, sino independientemente del mismo y de manera paralela. Es decir, se manifiesta aquí el fenómeno de la yuxtaposición genérica: tenemos por una parte la crítica social y, por otra, la investigación policiaca, pero raramente una será consecuencia de la otra.

Lo interesante en *Au bonheur des ogres* es que el investigador protagonista no sólo vive en un barrio desfavorecido de la *banlieue* parisina (Belleville) y comparte hábitat con su marginalidad (con la que se codea y entre la que es incluso apreciado), sino que la descripción del espacio, su recorrido y su denuncia (en forma también de diálogos, incluso con humor) están desconectados por completo del proceso investigador de los principales crímenes de la trama.

En otras palabras, si bien Benjamin Malaussène, protagonista, sospechoso de la policía y detective amateur a un tiempo, vive en Belleville, no investiga sin embargo en Belleville ni sospecha en ningún momento que el responsable de los asesinatos de la novela resida en Belleville ni en ningún otro lugar particularmente marginal, ya que asume la responsabilidad de un maniaco, desconectado de cualquier ambiente marginal o lucha social.

### 2.1.1. Denuncia social

Sabemos bien que ninguna literatura es inocente ideológicamente. Esta premisa se aplica con más motivos aún a la literatura de carácter policiaco. Nacido en la segunda mitad del siglo XX, el género policiaco es consciente de su naturaleza muy rápidamente. Para un análisis histórico de la carga ideológica y de implicación social que éste conlleva, implícita o explícita, remitimos al lector al excelente trabajo de KNIGHT (1980).

Nuestro propósito en esta sección será examinar en detalle cómo toma forma la denuncia social en la novela: lo iremos viendo a medida que examinamos la tipología de la denuncia social, la cual se encuentra por lo general disociada de la investigación de los crímenes centrales en la obra.

Retomamos en forma de esquema visual la vertebración de los cuatro elementos a nuestro juicio vertebradores de la novela:



Figura 3.4.

Podemos apreciar que la denuncia social no toca la trama policiaca en ningún momento: puede entrar en contacto con el humor o incluso revestir un tono negro, macabro. Pero los crímenes de la novela no han sido motivados por la baja extracción social de los criminales, de hecho, se trata de ancianos sádicos, partícipes de rituales satánicos que nada tienen que ver con su condición económica. El espacio de la denuncia de la pobreza y la miseria no es en apenas ningún momento el espacio de la investigación, a excepción de unas pocas páginas hacia el final de la novela, de las que hablaremos más adelante. Los individuos pertenecientes a las clases sociales más bajas suelen ser ayudantes

o amigos del protagonista, mientras que los personajes que habitan en las altas esferas del poder hacen gala de la bajeza moral más impactante, marcada por la hipocresía de su discurso o su bajo nivel intelectual. Si la pobreza impulsa a actos cuestionables, se trata siempre en la novela de pequeños hurtos o delincuencia de poca monta para sobrevivir.

En definitiva, no encontraremos en esta novela el jarrón chino arrojado al sórdido callejón del que hablaba Chandler, ni a los tipos que cometen asesinatos por los motivos reales (venganza, dinero, locura, etc.), lo cual no significa que la denuncia social no exista, sino que está ubicada en un eje y tono diferentes a los de la novela negra: es a esto a lo que llamamos la yuxtaposición genérica.

### **2.1.2. Denuncia laboral**

En cuanto a los tipos de denuncia que hemos identificado en la obra, tenemos, en primer lugar, la denuncia de la situación laboral opresiva dentro de la sociedad capitalista en la que vive el protagonista. Ésta se revela como un eje vertebrador de la novela desde el comienzo hasta su fin, particularmente en el papel que cumple Benjamin Malaussène en el *Magasin* o *grand magasin* (la gran superficie comercial donde se producen los crímenes sólo recibe estos nombres genéricos): un equipo de control de calidad resultaría demasiado costoso para el centro comercial, de modo que Benjamin encarna el papel de falso responsable del *Contrôle Technique*. Cada vez que se produce la reclamación de un cliente a propósito de un producto defectuoso, Benjamin acude a la oficina de Lehmann y representa con él, a expensas del cliente ingenuo, la farsa de su inminente despido por culpa de la reclamación del cliente. La dureza de la situación y el negro futuro de Malaussène (como no podría ser de otro modo, siempre contaminados por la comicidad de la hipérbole en Pennac) hacen replantearse inevitablemente al cliente la pertinencia de su reclamación y en alguna situación especialmente hilarante, incluso pasar al campo opuesto al de Lehmann, para defender a capa y espada al “pobre” Benjamin. El objetivo de la artimaña, previsto por los grandes almacenes, se cumple de forma casi invariable: el cliente retira su queja. En definitiva, Benjamin vive de ser humillado constantemente y de ahí la constante alusión a su papel de *bouc émissaire*. Aunque en este caso se trate de una humillación “ficticia” en la representación del número del despido del director del control de calidad, la explotación y humillación de Benjamin resulta más real en muchas otras ocasiones. Por otra parte, la verdadera repugnancia del empleo para Benjamin reside en verse obligado a asumir que se gana el sueldo a costa de su falta de honestidad y de arrebatarse sus legítimos derechos a gente más ingenua y más honesta que él mismo.



En el primer caso en que asistimos como lectores a la puesta en escena de la farsa asociada al puesto de Benjamin se nos tiende una hábil trampa narrativa: en ningún momento el narrador nos anuncia que “responsable del control de calidad” no sea realmente el puesto de Benjamin: contemplamos por tanto la comedia ignorando la naturaleza de la misma. El narrador nos hace partícipes de la farsa en tanto que víctimas de la misma, no como espectadores informados: se trata de una trampa textual que contemplaremos en numerosas ocasiones adicionales a lo largo de la novela, de la cual sólo podremos escapar si nuestra perspicacia hace saltar la alarma de lo extraordinario de las hipérboles humorísticas en el episodio. Por ejemplo, aquí tenemos la descripción de la mirada de la mujer que presenta la primera reclamación de la novela: “Dans le regard du môme, je lis clairement que le massacre des bébés phoques, c’est moi.” PENNAC (2007: 15).

La hipérbole puede ser más exagerada aún, así como continuada: Lehmann se encarga de hablar en estos términos para despedir a Benjamin:

– Joyeux Noël, Malaussène !

[...] La cliente essaye en vain d’interrompre Lehmann qui, impitoyable, dresse mon curriculum à venir. Pas brillant. Deux ou trois emplois minables, nouvelles exclusions, le chômage définitif, un hospice, et la fosse commune en perspective. Quand les yeux de la cliente se reportent sur moi, je suis en larmes. Lehmann n’élève pas la voix. Il enfonce méthodiquement le clou. PENNAC (2007: 15-16)

Si el lector juzga que el recurso humorístico es tan exagerado que escapa los límites de la versomilitud, se situará más allá de lector ingenuo y habrá descubierto el engaño, tanto diegético como a nivel narrativo. De lo contrario, deberá esperar a la revelación, un tanto menos críptica, de Lehmann y Benjamin al final del episodio:

Lehmann et moi restons seuls. Je le regarde un moment se fendre la pêche puis – coup de pompe ou quoi ? – je murmure :

– Belle équipe de salauds, hein ? (Íbid.: 17)

La risa de Lehmann actúa como detonador para indicar que algo no funcionaba como debiera en la tragedia de la que acabamos de ser testigos. En claro contraste, presenciamos la vergüenza de Benjamin ante el trabajo de ambos: la denuncia laboral es triple: no sólo el almacén estafa a los clientes, sino que Benjamin se siente miserable

cobrando por ello. Este sentimiento de culpabilidad encuentra su eco a lo largo de múltiples episodios en la novela, e incluso de forma literal una centena de páginas más adelante: “Lehmann et moi, rigolant comme deux beaux salauds que nous sommes, une fois la farce jouée” (129). Benjamin no duda en calificar su empleo con términos similares, hablando de sí mismo en tercera persona: “C’est toi et ta saloperie de métier ! Toi et ton odeur de bouc !” (176) En este punto observamos cómo Benjamin juzga que su integridad moral como persona ha sido comprometida, infectada, contaminada por su trabajo indecente.

Con toda la gravedad del asunto, la denuncia moral va incluso más allá con el tercer elemento de la denuncia: empleados como Lehmann (por encima jerárquicamente de Benjamin, no lo olvidemos) poseen una naturaleza tan ruin que incluso disfrutaban con este trabajo estafador. Este aspecto sádico del empleado de los grandes almacenes, desprovisto de toda humanidad, es descrito explícitamente en la segunda actuación a cargo del dúo, que nos refiere Benjamin días más tarde:

– La garantie, dis-je...

– La garantie jouera, mais votre responsabilité est engagé ailleurs, sinon, je ne vous aurais pas fait venir.

Gros plan sur mes godasses.

– Il y avait quelqu’un d’autre, sur ce lit.

Ce genre de plaisirs, même au plus profond de sa trouille, Lehmann ne pourra jamais s’en passer. PENNAC (2007: 45)

Apuntemos en primer lugar la habilidad de la voz narradora, que juega con el código cinematográfico explícito, con la expresión “primer plano de mis zapatos” para reflejar el carácter sumiso y la humillación (aunque fingidos) a los que se ve sometido Benjamin, puesto que el primer plano de sus zapatos corresponde inequívocamente en lenguaje fílmico con el plano de focalización interna que nos muestra lo que está viendo el protagonista, a cuya mirada atribuimos el plano: en otras palabras, Benjamin agacha completamente la cabeza en un gesto inconfundible de derrota y de humillación sumisa, mirando al suelo. Y Lehmann, compinche y superior, disfruta con el espectáculo sádico, incluso a través de la actuación tragicómica. El carácter inhumano de Lehmann ha sido también insinuado previamente, en su presentación original, dándole el necesario (aunque de cuestionable gusto) toque nazi a su personalidad, tanto por su apellido obviamente germano, como por su tono marcial y su origen geográfico: “(il parle comme ça, l’exoff

Lehmann, avec, au fond de la voix, le souvenir de la bonne vieille Alsace où le déposa la Cigogne – celle qui carbure au Riesling)”. (Íbid.: 15)

La explotación de Malaussène, por otra parte, no se limita al ámbito laboral del centro comercial. Podemos observar en la novela cómo invade el círculo de su vida privada, no sólo en forma de ficción amable y simpática para sus hermanos (cuando Benjamin les narre un cuento de cosecha propia con la historia de las bombas en la tienda como pretexto), sino también de modo contaminante: al día siguiente de la explosión de la primera bomba, Benjamin recibe en su casa la visita del inspector Caregga, el 26 de diciembre a las ocho de la mañana. Como el propio Benjamin expone, el día y la hora no son casuales:

Exactement ce à quoi je m’attendais. C’est le petit réveil des employés modèles du Magasin. Une dizaine de responsables syndicaux, une douzaine de rigolos indépendants, visités prioritairement par les flics. Le cadeau de Noël de la direction à ses petis chéris. PENNAC (2007: 31)

El hecho de que los interrogatorios sucedan en pleno periodo navideño no hace sino añadir más leña al fuego de la ironía, con la expresión *le cadeau de Noël* atribuida a una dirección despiadada para la cual no existen límites a la hora de dinamitar la libertad de los trabajadores que no se pliegan sumisamente a las reglas de la empresa (notemos que se trata de responsables sindicales, *rigolos indépendants*, a los que se refiere el narrador de forma irónica como *employés modèles*); aquellos que pudieran plantear problemas con sus reivindicaciones.

El propio Benjamin no deja pasar la ocasión del interrogatorio policial para dejar claro su punto de vista acerca de su situación laboral en el centro comercial, cuando el inspector Caregga le pregunta:

– Ça vous plaît ?  
– C’est comme tout. Beaucoup trop payé pour ce que je fais, mais pas assez pour ce que je m’emmerde. PENNAC (2007: 32)

La réplica sigue con otra nota de humor irónico por parte de Benjamin (*Élevons le débat, que diable*), indicando que su resignación es doble: se contenta con un sueldo pasable, considerando el coste de su dignidad personal, a cambio de un plus por la vagancia del

puesto. Se resigna también a expresarse en términos vulgares a la hora de describir su situación laboral, quizás porque crea que no merece la pena un vocabulario más cuidado, un pequeño esfuerzo para elevar el registro lingüístico, cuando su voz narradora nos revela (en especial con sus monólogos interiores), en notable contraste, que se trata sin duda de un hombre con amplia educación y recursos lingüísticos abundantes: en la página 150 de la novela se nos dirá, en forma de confesión en monólogo interior, que Benjamin posee el título de licenciado en derecho, profesión que, sin embargo, nunca ha ejercido. Tres líneas antes del citado diálogo con Caregga, Benjamin enumera, a instancias de éste último, parte de su *curriculum* laboral:

– Métiers antérieurs ?

Bigre, l'énumération risque d'être longue : manutentionnaire, barman, taxi, prof de dessin dans une institution pieuse, enquêteur-savonnettes, j'en oublie probablement, et Contrôle Technique au Magasin, mon dernier boulot. (Íbid.)

No podemos pasar por alto que se trata, en su mayor parte (con la excepción de “profesor de dibujo”), de empleos para mano de obra no cualificada, sin duda alguna peor pagados aún que su actual puesto de trabajo en los grandes almacenes. El hecho de que una persona con los recursos que exhibe Benjamin y con un título universitario no haya logrado un puesto de trabajo digno, a pesar de haberlo buscado, como revela su movilidad laboral, es otra forma de denuncia del mercado laboral capitalista y sin escrúpulos en el que se mueve el protagonista.

Ahora podemos poner en relación toda la denuncia laboral expuesta con la trama policiaca de la novela: hasta el momento, la relación parece prácticamente inexistente. El nexo reside en que Benjamin es explotado laboralmente en una empresa sin escrúpulos, al tiempo que en su lugar de trabajo una bomba explota. La relación es de pura coincidencia espacial; la denuncia laboral no se produce al hilo del desarrollo de la investigación policial en ningún momento, sino que sirve en la novela de decorado de fondo para la trama policiaca. No se trata de que la denuncia laboral no goce de contundencia o palidezca en fuerza por estar ocultada bajo la trama policiaca, ni mucho menos. Se trata de que la bomba pudiera haber hecho explosión en cualquier otro lugar y la trama policiaca permanecería intacta: el decorado espacial de los grandes almacenes proporciona la excusa perfecta para la denuncia laboral, pero no es un elemento esencial para el desarrollo policial de la historia. El espacio no es el marco indispensable para la investigación que se lleva a cabo en la trama policiaca.

La falta de conexión entre el lugar del crimen y el suceso criminal es puesta también en evidencia por el narrador en la continuación de la novela, con la explicación por parte de Sainclair, el director, al interrogatorio que reciben los empleados de la empresa.

Il [Sainclair] s'excuse auprès de ceux que la police a visités hier. Tous les employés devront y passer « y compris la Direction », mais dans le seul but « d'apporter à l'enquête tous les éléments nécessaires à une heureuse conclusion ».

En ce qui le concerne, lui, Sainclair, il n' imagine pas une seconde que l'attentat ait pu être le fait « d'un de mes collaborateurs ». Car nous ne sommes pas ses « employés », mais bien ses « collaborateurs » [...]. PENNAC (2007: 38)

Observamos aquí otra vez el humor intercalado con otro vector de la novela, la denuncia social: las comillas cumplen en estas líneas una doble función, que es la de marcar el discurso directo, al tiempo que dotan a las expresiones entrecomilladas de un alto valor irónico que no puede escapar al lector: la lucha de clases presente en la propia empresa se subraya más aún con la continuación del párrafo, en el que el narrador establece la diferencia entre la vestimenta y las maneras del director, y los empleados que le son sumisos, por contraposición a aquellos que perciben el gran cinismo que las expresiones del director enmascaran.

La denuncia de la hipocresía de Sainclair no finaliza con el uso de las comillas por parte del narrador, la realidad diegética se encarga de poner en su sitio los falsos propósitos del director de los grandes almacenes:

Il n'y a pas eu de bombe le lendemain. Ni le jour d'après. Ni les jours suivants. L'inquiétude des collègues est peu à peu retombée. Ce n'est bientôt plus un sujet de conversation. C'est à peine un souvenir. [...] Sainclair a perdu huit cents collaborateurs pour retrouver huit cents employés. PENNAC (2007: 57)

El director no imagina ni por un segundo que los atentados con bombas provengan de la masa obrera que tiene a su servicio en la maquinaria industrial capitalista, hipótesis que el narrador introduce en forma de sospecha y que, por el contrario, acompañará al lector atento durante todo el desarrollo de la novela, a falta provisional de otra explicación mejor. No obstante, el final de la novela revelará que los atentados tampoco respondían a una lucha armada de clases en forma de explotados vengándose de los explotadores, sino que más bien todo se reducía a la obra de un grupo de ancianos psicóticos. De nuevo

constatamos que la denuncia social está desligada por completo de la investigación policiaca y que una investigación en esta dirección finalizaría en un callejón sin salida, a pesar de la reiterada denuncia a lo largo de páginas y páginas en la novela.

La denuncia del ámbito laboral no se limita a la profesión de Benjamin, al sadismo de los empleados y a la sorna y cinismo del director: la deshumanización invade las parcelas de la intimidad de los obreros, como hemos observado con la visita intempestiva del inspector en casa de Benjamin, por indicación de la empresa. A continuación presentamos otro ejemplo más extremo aún, en el que se invade la privacidad de la orientación sexual del empleado, con carácter denigratorio:

– Ça suffit pour aujourd’hui, Lehmann, je rentre chez moi, Théo me remplacera si nécessaire.

Le rire de Lehmann se coince dans sa gorge.

– Cette lope n’est pas payé pour ça !

– Personne ne devrait être payé pour ça.

Il met tout le mépris possible dans son sourire avant de répondre :

– C’est bien mon avis.

(Tu le mériterais, ton bras mécanique, Ducon) PENNAC (2007: 48)

El personaje de Théo, al que el protagonista alude como sustituto eventual para su papel, es un homosexual de cierta edad, amable, caritativo, amigo personal de Benjamin. El desprecio de Lehmann hacia Théo radica únicamente en la condición de homosexual de Théo. Lo que es más, Lehmann no mantiene con Benjamin una relación afable ni que se preste a la confidencia, sus contactos se limitan a la relación de la farsa laboral. En conclusión, la observación de Lehmann, dentro del ámbito laboral y en presencia de Benjamin, no puede sino interpretarse como un ataque completamente mezquino y homófobo, doblemente cruel e inhumano pues se produce a sabiendas de que Benjamin no puede replicar nada ante tal salvajada. De ahí el uso del humor, de nuevo en la forma de monólogo interior entre paréntesis, que finje ser una réplica no pronunciada realmente. La alusión al brazo mecánico y el cambio del apellido de Lehmann (por el nada inocente Ducon) responde a la ficción –metaficción– que Benjamin inventa para sus hermanos en forma de cuento alternativo a la realidad del almacén, en el que Lehmann posee un brazo mecánico en lugar del orgánico. La ficción, por supuesto, tampoco es casual: Benjamin da rienda suelta a su subconsciente y convierte al trasunto de Lehmann en un ser medio humano, medio robótico, plasmando así la deshumanización del personaje en su ficción particular.

Esta caracterización de los humanos como seres deshumanizados no es esporádica ni se debe al azar: como veremos más tarde, Pennac juega a lo largo de toda la novela con el recurso de la inversión a través de estas dos figuras literarias: los seres humanos son reificados (o bien animalizados), mientras que los grandes almacenes reciben el tratamiento de la prosopopeya o humanización. Esta visión de un mundo de locura, en el que las personas son tratadas o contempladas como cosas, mientras que las cosas son personificadas, está íntimamente ligado, como es obvio, a la denuncia de la brutalidad y el carácter absurdo de la sociedad de consumo en la que los personajes viven.

El narrador vuelve a la dureza de la denuncia de la explotación laboral en múltiples ocasiones. Benjamin contemplando su uniforme le presta otra excusa para ahondar en la tragedia de la persona que aún conserva la esperanza de escapar de un puesto de trabajo miserable, pero que sin embargo no ve salida posible y siente que se traiciona y vende su propia honestidad día a día:

J'ouvre mon armoire métallique, sors mon costume de fonction. Il n'est pas à moi. C'est un prêt de la maison. Ni trop ringard, ni trop mode. Juste un petit je ne sais quoi de grisaille, de vieillot, de trop honnête. Le costard de quelqu'un qui aimerait bien s'en offrir un autre.  
PENNAC (2007: 39)

Ni una sola de las líneas es inocente: la expresión *costume de fonction* evoca la farsa circense y deshonestas con la que Benjamin se gana la vida. En su carácter de esclavo miserable de la empresa, ni siquiera el traje lo tiene en propiedad, sino que pertenece a la tienda. Pero lo grave es que el diseño del traje reviste un carácter diabólico: obedece a la intención de comunicar de forma hipócrita exactamente lo contrario de lo que es la persona que lo viste. Si el traje pretende que su portador pase desapercibido como alguien discreto y mediocre (*ni trop ringard, ni trop mode, grisaille, vieillot*), en revancha la persona dentro del mismo ha de poseer el ingenio malintencionado del timador: taimado y astuto, disimulador de sus auténticas intenciones. Pero el gran golpe moral se presenta en penúltimo lugar: *de trop honnête*. Es ésta la cualidad principal que el traje sugiere, la honradez, y de la que, por un contraste demoledor, el portador del traje carece: enfundarse en el traje ordinario y discreto implica proyectar a sabiendas la imagen falsa de que se trata de un empleado ordinario, modesto, honesto. La realidad es que al vestir el traje Benjamin refuerza la idea de que es un esclavo de la deshonestidad, la mentira, el engaño a gente honesta e ingenua. El traje es el disfraz de la abuela que viste el lobo que se devorará a Caperucita.

En último lugar tenemos la conclusión demoledora, con un doble sentido que no nos puede escapar: *Le costard de quelqu'un qui aimerait bien s'en offrir un autre*. En su primer significado, literal, la modestia y carácter gris del traje implica que la persona que lo viste no puede permitirse pagar un traje mejor: se trata de alguien de extracción humilde, de recursos limitados, aunque digno y por tanto en sintonía con la gente que acude indignada a poner una reclamación por un producto defectuoso. Pero es el valor de la segunda lectura lo que volverá a hacer reflexionar a Benjamin: se trata del traje de un estafador; el traje que se ve obligado a llevar, a pesar de que le gustaría poder permitirse otro: un traje honesto “de verdad”, un traje que no le obligase a engañar a nadie para poder comer: el traje de alguien (Benjamin) al que le encantaría poder permitirse otro; no por una cuestión material (el dinero disponible), sino moral (la renuncia al engaño).

La humillación que proporciona el traje será retomada más adelante por el narrador, puesto que a su carácter de “no posesión” y su efectividad hipócrita hacia la gente con reclamaciones se suma la cosificación y por tanto la invisibilidad que le proporciona ante otro tipo de clientes sin reclamaciones. En la siguiente cita, Benjamin sigue a una atractiva cliente por los almacenes, mientras ella no se percata de la presencia del mismo: “Quant à elle, il va sans dire qu'elle ne me remarque pas. (Transparence de mon costume de fonction)” PENNAC (2007: 58). El sentido es claro: Benjamin es anulado, aniquilado, reducido a la nada a efectos prácticos como persona gracias a (o por culpa de) su traje. El objetivo de la empresa se cumple a la perfección: un empleado designado para tratar con las reclamaciones no debe llamar la atención, no debe importunar a otros clientes fuera de su función: el traje gris actúa como un humillante camuflaje en un entorno consumista; nadie repara en la persona que no está vestida de forma elegante, cara o llamativa: la insignificancia de Benjamin es total. Las personas son juzgadas por su apariencia exterior, por el valor del traje que visten. Así, un traje discreto y modesto equivale a la muerte social en el ambiente de los grandes almacenes, la desaparición del portador como ente relevante para el universo que habita.

La desesperación de Benjamin es tal que llega incluso a confesar de forma explícita a la policía la estafa que se lleva a cabo en los grandes almacenes, con la excusa del interrogatorio de la investigación policial. El protagonista destapa la estafa porque intuye que no podrá mentir al comisario que lo escucha, aunque en su discurso podemos leer de forma explícita la humillación a la que es sometido, la deshonestidad de su trabajo, que se intenta explicar únicamente por la retribución monetaria. Se trata de una llamada de socorro del individuo explotado ante la autoridad, quien sin duda debería tomar cartas en el



asunto para imponer justicia. Y sin embargo, para sorpresa de Benjamin, su confesión no provoca que el comisario Coudrier se inmute lo más mínimo:

– Je suis Bouc Emissaire, monsieur le commissaire.

Le commissaire divisionnaire Coudrier me renvoie un regard absolument vide.

Je lui explique alors que la fonction dite de Contrôle technique est absolument fictive. Je ne contrôle rien du tout, car rien n'est contrôlable dans la profusion des marchands du temple. [... L]orsqu'un client se pointe avec une plainte, je suis appelé au bureau de Réclamations où je reçois une engueulade absolument terrifiante. Mon boulot consiste à subir cette tornade d'humiliations, avec un air si contrit, si paumé, si profondément désespéré, qu'en règle générale le client retire sa plainte pour ne pas avoir mon suicide sur la conscience, et que tout se termine à l'amiable [...]. Voilà. Je suis payé pour ça. Assez bien, d'ailleurs.

– Bouc Emissaire...

Le commissaire divisionnaire Coudrier me regarde, l'air toujours aussi absent.

Alors, je demande :

– Vous n'avez pas ça, dans la police ?

Il m'examine encore un moment, et finit par dire :

– Je vous remercie, monsieur Malaussène. Ce sera tout pour cette fois. PENNAC (2007: 80)

Es de destacar la tendencia a la hipérbole de la voz narrativa: al tiempo que mezcla narración, discurso indirecto y directo libre, Benjamin va trufando del adverbio *absolument* todo lo que aparece en su camino: la mirada del comisario es *absolument vide*; la función del control técnico se revela como *absolument fictive*; la bronca que sufre es *absolument terrifiante*. Esta tendencia al drama hiperbólico sin duda cuadra muy bien con su papel de chivo expiatorio, que el comisario, pese a su aire ausente, no ha dejado de percibir. En segundo lugar, pese al tono hiperbólico (¿o quizás gracias a él?), la denuncia laboral sigue presente en el discurso de Benjamin: se refiere a los vendedores como “mercaderes del templo”, dando así connotaciones bíblicas (no serán las únicas en el texto) negativas a la naturaleza de los grandes almacenes. Y aunque sus poses con *un air si contrit, si paumé, si profondément désespéré* responden al ámbito de la ficción (tan importante en su vida), la *tornade d'humiliations* es muy real: no porque se sienta realmente humillado por Lehmann, sino porque el carácter deshonesto de su trabajo provoca que Benjamin se humille realmente al representar el consabido número. En la misma línea de denuncia real a través de la hipérbole humorística podemos encontrar otras líneas como: “Stojil enclenche le micro de miss Hamilton qui m'appelle dix fois par jour à la salle de torture” [PENNAC (2007: 89-90)]. El término no puede ser más explícito.

En cuanto a la confesión, la ingenuidad de Benjamin se rubrica con la inocente pregunta *Vous n'avez pas ça, dans la police ?* En este punto, el personaje parece ignorar lo que el lector medianamente atento ya está sospechando: que durante todos los atentados con bomba, Benjamin se encuentra sospechosamente cerca de la explosión, que no tiene coartada y que, de una manera casi milagrosa, todos los hechos comienzan a confabularse en su contra; el propio comisario Coudrier se encargará de exponerle la gravedad de la situación en el penúltimo acto<sup>187</sup>. En efecto, tanto la pregunta de Benjamin como el silencio del comisario pueden ser interpretados por el lector de forma deliciosamente irónica: Benjamin Malaussène es el chivo expiatorio que la policía está buscando para cerrar el caso de forma satisfactoria, aunque ni siquiera él mismo sea consciente de ello.

Volviendo a la denuncia laboral, en este punto el lector ingenuo podría pensar que el comisario de policía no se preocupa en absoluto por la estafa de la tienda y que Malaussène le resulta insignificante o indiferente, puesto que no entra en su campo de interés (a saber, los asesinatos con bomba). No en vano, el capítulo 12 da fin con la cita copiada (80). Sin embargo, el lector ingenuo se equivocaría: el aire ausente del comisario, así como su despedida seca y sin hacer alusión a su problema laboral no indican que se desinterese del problema, sino todo lo contrario: Coudrier tendrá muy en cuenta el carácter de *bouc émissaire* de Malaussène y lo relacionará con éxito con el carácter de los crímenes para resolver el puzle. Nuestro protagonista, por el contrario, recibirá la impresión de estar solo, de que todo es inútil y que ni siquiera la autoridad moverá un dedo para hacer cumplir la ley o sacarle de su miseria moral. Por otra parte, Benjamin seguirá intentando descifrar el enigma policiaco, pero continuará fallando de igual modo en sus pesquisas. Lo relevante en este punto es que la llamada de socorro de Benjamin, su confesión sincera de la deshonestidad de la que forma parte, no han recibido respuesta ni ayuda alguna por parte de una de las instituciones supuestamente más moralmente impecables de la sociedad. El lector se equivocaría una vez más al asociar la crítica social a la trama policiaca. Veremos que, contra toda apariencia, la propia policía no considera las condiciones laborales del lugar del crimen en relación directa con los asesinatos y lo que podría entenderse como una crítica a la indolencia de la policía, finalmente se vendrá abajo: el comisario y el inspector no solamente son muy eficientes, sino que serán ellos quienes resolverán el caso: por encima de Benjamin, detective aficionado, seducido y absorbido por la ficción detectivesca, los policías reales y profesionales pondrán la conclusión lógica al crimen y harán justicia, evitando que Benjamin sea encarcelado.

---

<sup>187</sup> Véase la p. 236 para la completa enumeración de los 8 puntos que sitúan a Benjamin y a su familia como sospechosos directos y principales de la autoría de las bombas.

La denuncia de la situación laboral continúa: el lugar de trabajo de Benjamin es un espacio abominable, del cual es necesario huir en todo momento posible. No sólo se invade el domicilio privado de los empleados con interrogatorios policiales en el periodo navideño y la privacidad sexual con burlas acerca de las orientaciones que se desvían de la heterosexualidad. Ni siquiera el descanso para la comida ofrece una ocasión de reconciliarse con el espacio laboral: “À midi, dans le petit restau où nous fuyons la cantine [...]” PENNAC (2007: 41). El verbo huir implica la repugnancia de la cantina en el trabajo, enésimo elemento de repulsa hacia la condición de trabajador de los almacenes. Una vez más, la denuncia laboral está por completo desconectada de cualquier investigación criminal: la nota sobre la cantina es totalmente accesorio e irrelevante para el funcionamiento de la trama policiaca.

El episodio en que la denuncia laboral adquiere su forma más explícita se encarna en la conversación de Benjamin con Sainclair, en el despacho de Lehman. La preparación escénica de la entrevista a la que es convocado por parte de sus superiores deja ya presentes los elementos de denuncia:

Sainclair en personne m’y attend. Il s’est assis derrière le bureau de mon chef hiérarchique direct, lequel se tient debout à côté de lui, talons à l’équerre, poitrine bombée, mains croisées derrière le dos, œil franc. Pas de client. Pas de chaise pour m’asseoir. Tout néon. PENNAC (2007: 99)

Ningún elemento de esta descripción de la entrevista es casual: señalemos en primer lugar la especificación *en personne*, que señala la importancia del personaje de Sainclair (director de los grandes almacenes), por contraste frente a los empleados ordinarios. En segundo lugar, observemos cómo la jerarquía opresiva ya anunciada con ese “en persona” se manifiesta físicamente: en el propio despacho de Lehmann, será Sainclair quien ocupe el sillón tras la mesa (posición de autoridad, pero sobre todo, posición de comodidad), desplazando así a su subordinado a la postura menos cómoda (de pie), apropiándose de una silla que, en rigor, no es la suya, pero *de facto* lo es (recordemos el traje de Benjamin, prestado por la empresa). En tercer lugar, no puede pasar desapercibida la pose que adopta Lehmann, descrita minuciosamente: se trata de la posición militar de *firmes* que cualquier soldado presentaría ante su superior. El carácter marcial de Lehmann vuelve a subrayar sus tendencias nazis, pero además refuerza la idea de sumisión absoluta a la autoridad, sin un segundo pensamiento hacia la dignidad personal (Sainclair ha “robado” su posición en el

despacho, Lehmann consiente con disciplina militar y se pliega cual soldado insignificante ante su general). El punto final para retratar la humillación laboral es que no existe ni siquiera una silla para Benjamin: si bien Lehmann acata gustoso su posición al lado del superior, no es el mismo caso para Benjamin, situado del otro lado de la mesa, como víctima de la situación, al que le tocará sufrir los ataques hipócritas de Sainclair, quien se halla cómodamente sentado. Nos ahorraremos aquí los detalles de la discusión, en la que Sainclair, con un discurso clasista e hipócrita, reprocha a Malaussène el haber confesado su papel real en la tienda a la policía, al tiempo que lo amenaza *ad baculum*<sup>188</sup>; saltamos directamente a la parte en la que Benjamin se cuestiona por qué acepta tomar parte en la farsa:

Pourquoi ai-je marché dans cette combine ? Pour rire ? (très drôle...) Parce que ma mère est une fugueuse et que le chômage ne sied pas au tuteur d'une famille nombreuse ? (on s'approche...) Mystère de ma nature profonde ? (bof...) En tout cas, j'ai accepté de puer le bouc, et c'est une odeur qui dérange. PENNAC (2007: 101)

El protagonista, en su clásico juego de preguntas retóricas y respuestas en forma de monólogo interior entre paréntesis, nos deja muy claro que no sufre este tipo de humillaciones por diversión, sino porque su situación económica no le deja otra opción, así como su “naturaleza profunda” de chivo expiatorio. No sólo su papel de víctima sacrificial no es agradecido, sino que atrae el desprecio de sus superiores. La familia numerosa (de la cual es el hermano mayor, ni siquiera el padre) encadena su libertad para dejar un trabajo humillante: el paro no es una alternativa. En un ataque de libertad y dignidad, no obstante, Benjamin anuncia su dimisión líneas más tarde, pero Sainclair parece obligado por la policía a no efectuar ningún movimiento de plantilla hasta que la investigación resuelva el caso: la suerte no acompaña a Benjamin, quien da por finalizada la entrevista – encerrona permitiéndose un último, aunque fútil triunfo moral, recurriendo a su querida ficción, mientras tiene la mano en el pomo de la puerta:

– Dites-moi, Sainclair, dans quel Tintin un personnage sort-il d'une pièce en déclarant, à propos d'un autre personnage : « il me paiera cher, ce vieil hibou » ? (Íbid.: 103)

---

<sup>188</sup> Véase la discusión en las páginas 99-103, donde pueden leerse expresiones como “Un conseil, Malaussène, ne jouez pas avec le feu. Je note la suppression du « monsieur » [...]”, que darán una idea del tono de denuncia.

Las cartas están ya sobre la mesa: Benjamin acepta su destino (será despedido o dimitirá tras la investigación policial), como trabajador individual, no tiene ninguna herramienta de presión ni poder negociador ante el empresario Sainclair, quien controla hasta el más mínimo movimiento dentro de la empresa. Sólo queda recurrir al único campo en el que Benjamin destaca (aparte de su talento como chivo expiatorio): el humor y la ficción, para volver las tornas y salir del despacho con una sonrisa en los labios. Para desgracia de Benjamin, el capítulo se cierra con la siguiente réplica:

Sainclair me répond avec un beau sourire d'enfant :

– Le professeur Müller dans *Le Pays de l'Or Noir*.

J'effacerai ce sourire. (Íbid.: 104)

El humor se une aquí a la denuncia: incluso en su último refugio, su huida hacia el mundo ficcional de los comics, Benjamin es derrotado por el empresario explotador. Sin tregua, sin victoria posible, ni moral ni práctica, no queda para nuestro héroe sino salir derrotado por la puerta con amargura y prometerse una venganza futura de la cual, como lectores, dudamos el posible éxito. El rival es formidable, el rival es implacable: el obrero carece de recursos ante el poder totalitario y despiadado del empresario. No existe el más mínimo final feliz dentro de la empresa capitalista, dominada con puño de hierro e hipocresía moral por el dueño del medio de producción.

La venganza prevista por Benjamin consiste en destapar el fraude de su trabajo (en cierto modo sacrificándose a sí mismo en el proceso –victoria pírrica, al fin–) con la ayuda de Julia, interés amoroso y periodista, y Clara, su hermana fotógrafa, quienes preparan un número especial de reportaje denuncia. De modo que Malaussène comienza a esforzarse en su labor de chivo expiatorio en los grandes almacenes. Sigue, en consecuencia, otro episodio igualmente despreciable por parte de Sainclair, quien hace gala de la hipocresía más deleznable, una vez más:

Côté boulot, Sainclair, qui de nouveau m'a fait convoquer, mais dans son bureau personnel cette fois (« Un whisky ? » « Un cigare ? ») se félicite (on n'est jamais mieux félicité que par soi-même) du zèle tout rénové que je mets à mon travail. Chiffres à l'appui, il me révèle les économies que j'ai fait réaliser au Magasin en quinze jours seulement.

– Mais une chose me tracasse, monsieur Malaussène ; pour vous acquitter si parfaitement d'une tâche aussi ingrate, quel est votre secret ? Une philosophie personnelle ?

– Le salaire, patron, la philosophie du gros salaire. (Íbid.: 131-132)

Tenemos en esta cita de nuevo la presencia de la hipocresía del discurso del patrón, tanto verbal como factualmente (con la oferta de artículos de lujo, en contraposición con la denegación del simple asiento en la anterior reunión), rasgo al que hay que añadir la egolatría (en un juego de palabras con el carácter reflexivo del verbo *se féliciter*). Por supuesto, este cambio en la actitud del patrón ha sido motivado únicamente por el dinero, motor exclusivo de la buena marcha en las relaciones personales de este ambiente laboral. Benjamin asume y confirma la triste realidad: el sueldo es la única motivación que puede impulsarle a mantener su ingrato trabajo (a pesar de que en este caso, una segunda motivación se oculta: el afán de venganza). En resumen, el mensaje ideológico es claro: el dinero puede comprar la dignidad de las personas, y no existe para el patrón nada repulsivo en ello. El dinero es lo único importante, por encima de cualquier valor moral, en el mundo laboral que habitan los personajes.

La deshumanización de Sainclair, así como su hipocresía, continúan hasta límites insospechados<sup>189</sup>. Ante la miseria de sus empleados, no existe la compasión, sino que los ojos del patrón ven tan solo otra oportunidad de rentabilizar, de hacer caja. Cualquier otra consideración pasa a ser carente de importancia alguna, completamente trivial. Los otros dos empleados – colaboradores de Sainclair, Lehmann y Lecyfre, actúan (al igual que anteriormente Lehmann en la primera entrevista) como acólitos sumisos, escudados tras el patrón, con su misma hipocresía (Benjamin sospecha de forma muy fundada que Lehmann incluso ha participado en la agresión que sufrió el primero, escondido entre el tumulto). La risa con la que cierran la entrevista es el colmo de su bajeza, su renuncia total a la dignidad. Nos provoca una sonrisa agri dulce el hecho de que Benjamin se sume, tras salir de su ensoñación, a la risa de los otros dos personajes, puesto que él mismo sigue siendo la víctima de la risa: Benjamin se encuentra tan desubicado al aterrizar desde el sueño de una baja en la que ha compartido cama con Julia, que la toma de contacto con la realidad es de una brutalidad enorme, no acierta a encontrar su posición (de ahí el *à tout hasard* que hace que se ría de una víctima que es en realidad él mismo, cuando la situación carece de toda gracia). Hemos visto cómo la empresa no duda en pisotear la salud psicológica (en forma

---

<sup>189</sup> En el siguiente pasaje, Benjamin, tras recibir una paliza y tres días de baja laboral, es convocado por Sainclair, quien se alegra de que el primero no haya interpuesto una denuncia (puesto que ha sido agredido en el centro comercial, por colegas). La conclusión final de Sainclair, mientras Benjamin sueña con prolongar su baja, es la siguiente: “– Fort heureusement, je vois que vous êtes presque remis. Bien sûr, le visage est encore marqué... [...] Mais vous n'en serez que plus crédible aux yeux de la clientèle ! Cette dernière réflexion de Sainclair provoque le rire des deux autres. Je me réveille et m'associe. A tout hasard.” PENNAC (2007: 173)

de dignidad moral) de los empleados; en este episodio queda patente que la salud física tampoco supone un obstáculo importante cuando se trata de sacar dinero.

El sinsentido de esta mentalidad crematocéntrica es denunciado también en la siguiente cita que aportamos: con una enumeración rabelesiana, la voz narradora de Benjamin pasa revista al desfile de tragedias personales y miserias combinadas con la masificación anónima que acude al centro comercial, con el único fin de llenar las cajas registradoras. Es necesario aclarar que la descripción se produce en el contexto particular de las crisis de sordera que sufre Benjamin tras la primera explosión: desprovisto del sentido del oído, el efecto que se logra es que el protagonista parece agudizar el resto de percepciones; la visual cobra una nueva nitidez y su perspicacia intelectual parece aumentar:

[J]e vois le magasin avec une netteté sous-marine : sourires muets des vendeuses vendant leur vie, jambes lourdes, caisses enregistreuses qui coïncident, discrètes crises de nerfs, clientèle à besoin se créant des envies, jubilation devant la profusion de choses, débit, débit, débit, chapardeurs de tous poils, riches, pauvres, jeunes, vieux, mâles, femelles, sans parler des petits vieux de Théo [...]. PENNAC (2007: 133)

De nuevo, nada en la descripción es gratuito: las sonrisas mudas de las vendedoras contrastan con la expresión “vendiendo su vida”, para denunciar una vez más la hipocresía a la que la tienda fuerza a sus empleados: el recurso que realmente importa en la transacción y al que no se presta atención, pero que tiene auténtico valor, es el tiempo que transcurre inexorable (*vendant leur vie*). Se alude a la dureza de las condiciones laborales, desde el punto de vista físico con *jambes lourdes*, desde el punto de vista psicológico con *discrètes crises de nerfs*, y esta denuncia se hunde en la enumeración junto con la obsesión del centro comercial por la venta y el dinero, representada en las *caisses enregistreuses qui coïncident*, y en la triple repetición de: *débit, débit, débit*. El hábito consumista compulsivo, sin necesidad real, también se retrata con *clientèle à besoin se créant des envies*, poniendo a la clientela en una situación parecida a las vendedoras, como una masa heteróclita (*riches, pauvres, jeunes, vieux, mâles, femelles*) con problemas que sólo tiene en común la *jubilación devant la profusion de choses*. A propósito de las cosas (asociadas a la felicidad que requiere el cliente “con necesidades”), la enumeración las sitúa también en pie de igualdad, por virtud de la yuxtaposición, con personas y con el dinero. El único grupo que parece encontrarse de forma lógica en el lugar que les corresponde, son los *chapardeurs de tous poils*, lo cual dice mucho de la calidad moral del espacio.

La denuncia social en el ámbito laboral, no obstante, no se limita a la situación laboral de los empleados, sino que también alcanza el otro lado de la transacción comercial: la actitud de desprecio al cliente por parte de los grandes almacenes es manifiesta. No sólo son timados por el número de Benjamin y Lehmann, sino que no se muestra compasión ni simpatía alguno por ellos desde las altas esferas. El capítulo número 6 comienza ilustrando la efectividad de la hipocresía que el traje encarna: “En début d’après-midi, deux ou trois réclamations sont déjà tombées dans la corbeille” PENNAC (2007: 43). Es Lehmann, sin duda, quien refleja con el gesto tan plástico de tirar a la papelera el valor que le merecen los derechos de las personas que acuden a reclamar (pedir justicia, en definitiva) a los grandes almacenes.

En la misma página se nos muestra también la actitud fundamental de los grandes almacenes ante el problema de las posibles bombas que pueda explotar en el recinto: los clientes son tratados como idiotas, la intención buscada es manipular la memoria de los mismos, borrar cualquier rastro de peligro para que así éstos puedan dedicarse a su principal función: comprar de forma automática, sin reparar en posibles riesgos:

Je passe devant le rayon des jouets. Aucune trace de l’explosion. Le comptoir n’a pas été réparé, mais remplacé, dans la nuit. Impression étrange, comme s’il n’y avait pas eu d’explosion, comme si j’avais été victime d’une hallucination collective. Comme si on cherchait à me découper un morceau de mémoire. Ces pensées démoralisantes pendant que l’escalier roulant plonge le rayon de jouets dans les profondeurs grouillantes du magasin. PENNAC (2007: 43)

El primer punto sobre el que querríamos llamar la atención es la contraposición *pas [...] réparé, mais remplacé*. Se trata de un mostrador, pero no olvidemos el mecanismo literario ya anunciado previamente: a menudo en la novela, los seres humanos están mecanizados o bien desprovistos de voluntad o racionalidad (a través de la animalización o el desplazamiento de la voluntad hacia puntos concretos corporales que cobran consciencia propia), mientras que la tienda es humanizada. La metáfora, leyendo con esta clave, es potente: dentro de la maquinaria capitalista no se cuida de los heridos, sino que se los sacrifica porque han perdido su utilidad. Resulta más barato y eficiente sustituir que arreglar. A continuación, reforzando lo siniestro y clandestino de la operación, leemos *dans la nuit*: para reforzar la ilusión de que, en realidad, nada ha sucedido, se intenta dejar el menor número de pistas posibles. La noche, que sería el espacio privilegiado de la



criminalidad<sup>190</sup>, pasa a ser el espacio en el que actúa la maquinaria capitalista despiadada. El resultado final, como constata Benjamin, es una negación de la realidad que sitúa la conciencia personal y colectiva en el espacio de la duda fenomenológica; de Descartes a Philip K. Dick el salto es sencillo: Benjamin siente que se le intenta arrebatarse una parte de su memoria (de nuevo, observemos la intromisión de la empresa en el ya último reducto de la privacidad del individuo –su propia mente–). Lo mismo sucede, por extensión, con la consciencia de los clientes: la percepción de la realidad por parte de éstos pasaría a ser una alucinación colectiva de la que no sólo Benjamin, sino todos, son víctimas (esta crítica será retomada en tono humorístico ocho páginas más adelante, cuando Benjamin afirma sobre su perro, Julius: “Ce n’est pas un comptoir de grand magasin, lui : il a de la mémoire” PENNAC (2007: 51). Termina la reflexión inicial de Benjamin con una frase nominal, representando el flujo de conciencia, en la que podríamos caer en la trampa de pensar que se está mecanizando la tienda con la mención a la escalera mecánica; sin embargo en nuestra opinión se vuelve a personificar la tienda, porque la clave interpretativa aquí serían las ideas centrales de *plonger*, sumergirse, y de *profondeurs*, las cuales evocan la imagen de que nuestro protagonista está siendo devorado por la gigantesca boca del centro comercial y que Benjamin desciende a su estómago, ávido de comida, que ruge por el hambre. Su consciencia personal y la privacidad última (su percepción de la realidad) es así sacrificada al terrible monstruo que lo fagocita, al igual que todos los clientes, para saciar su hambre: su inagotable sed de consumo, en definitiva. La personificación de la tienda y la metáfora asociada no pueden ser más hábiles. Una vez más, observemos cómo si bien la explosión es la excusa argumental para señalar la crítica al sistema, la primera no está indisolublemente ligada a la segunda: Benjamin no está investigando en estos momentos en los almacenes, lugar en el que se produce el crimen, sino que tan sólo está trabajando en ellos como de costumbre, sin buscar activamente un criminal.

### 2.1.3. Denuncia de la pobreza

La denuncia de la pobreza, que la sociedad en general permite (cuando no fomenta), aparece también de forma recursiva en la novela, bajo múltiples aspectos.

Podemos clasificar la denuncia social mediante la denuncia de la pobreza en varias categorías:

---

<sup>190</sup> Véase CARRASCO YELMO (2013)

1. En primer lugar, constatamos el reflejo de las conductas no éticas a las que la pobreza fuerza a los personajes: se trata de actos que el personaje en cuestión optaría por no cometer de no ser por su apuro económico. Contrastan también los personajes de baja extracción social (a menudo marginados), los cuales hacen gala de una fuerte solidaridad y compromisos morales, por contraposición a los personajes adinerados o que gozan de posiciones privilegiadas en su entorno, que demuestran su insolidaridad, indiferencia o mezquindad, hasta el punto de que muchos de ellos, presentes en la tienda, como Sainclair o Risson, tomarán el papel de villanos, criminales o antagonistas principales en las sucesivas entregas de la saga Malaussène.
2. En segundo lugar, encontraremos la denuncia mediante la ausencia, el vacío donde la figura de la sociedad (en tanto que ayudas sociales a los desfavorecidos) debiera estar y sin embargo no se encuentra por ninguna parte: cada vez que un individuo cumple el papel de buen samaritano ayudando a los miserables, ha existido una oportunidad perdida del Estado para ayudar como le correspondería, en lugar del individuo benefactor. La solidaridad y el reparto justo de la riqueza parecen así una extravagancia gratuita, en lugar de derechos garantizados por un contrato social.
3. En tercer lugar, la simple pero contundente mención de las condiciones paupérrimas en que se encuentran personajes o lugares. En ocasiones no hace falta más que alusiones a un orfanato cerrado o a un barrio que se cae a pedazos, sin ningún otro comentario valorativo, para que el lector capte la denuncia y comprenda que se describen injusticias sociales relacionadas directamente con la pobreza a la que se condena a los barrios marginados de París, ciudad en la que se ambienta la ficción en la saga Malaussène.
4. Por último, la valoración del dinero por encima de todas las cosas, como ya hemos visto en la sección anterior a propósito de la denuncia de las condiciones laborales, provoca que la pobreza sea considerada como algo de lo que avergonzarse, una mancha o defecto cuya responsabilidad recae únicamente bajo el individuo que la sufre. Mientras tanto, la riqueza se ve como la virtud por excelencia, mérito único de quien la posee. En esta sección veremos como Benjamin pasa a ser mejor valorado como persona y se vuelve atractivo para una mujer tan sólo porque pasa a cobrar más dinero.

Sea cual sea la naturaleza de la denuncia de la pobreza y la marginalidad, lo más importante es señalar que, si bien antes el lugar de la denuncia guardaba una mínima relación con la trama policiaca (en el sentido de que se denuncian las condiciones laborales de los almacenes, y los susodichos almacenes son el lugar en el que se producen los atentados), la denuncia tiende ahora a alejarse más todavía de la trama policiaca, puesto que, en general, abandonamos los almacenes por la calle. Las calles son el lugar en el que Benjamin denuncia su tortura laboral, por contraposición a la integración clásica del espacio urbano en la novela negra, donde representan el lugar en el que el crimen se produce y que el investigador transita a disgusto, por trabajo.

Estudiaremos a continuación algunos pasajes en los que se encarna la denuncia de la pobreza en la novela, para mostrar que si bien son paralelos e independientes de la trama policiaca, no por ello pierde fuerza la denuncia social que se produce en la obra.

Ya desde las primeras páginas podemos observar al protagonista, Benjamin, robando en la propia empresa en la que trabaja: “À l’extrémité du rayon des jouets, je saisis une balle multicolore et la fourre dans ma poche. Une de ces balles translucides qui rebondissent indéfiniment. Moi aussi, j’ai des cadeaux à faire.” PENNAC (2007: 21). A pesar de que la cantidad exacta que cobra Malaussène por su trabajo nunca nos es revelada, y a pesar de que sus juicios sobre la misma son vagos e imprecisos, este comienzo nos permite percatarnos de que, en cualquier caso, no es suficiente para comprar sus propios regalos navideños. Observemos que el protagonista hace gala de una ética intachable en el resto de elecciones morales a las que se ve sometido a lo largo de la novela y apuntemos también lo modesto del hurto: una pelota transparente (más adelante sabremos que la roba para Julius, su perro). La pobreza en la que está sumido el protagonista, al hacerse cargo de sus numerosos hermanos como cabeza de familia, es así evidente.

Benjamin está lejos, sin embargo, de ser la única víctima de la pobreza que se nos describe en la novela. Otros sectores particularmente vulnerables, como los ancianos o los huérfanos, son presentados como restos “inservibles” en numerosas ocasiones:

Le règne des petits vieux de Théo date du temps où il était simple vendeur, aux outils. Il était si gentil avec les débris du quartier qu’ils venaient bricoler tranquillement sur ses établis, des journées entières, de plus en plus nombreux. PENNAC (2007: 40-41)

La denuncia es doble: tenemos por una parte el abandono de los mayores (denuncia que se repite en numerosas ocasiones), quienes quedan desamparados y, por tanto, en segundo lugar, calificados de forma sinceramente cruel como *débris du quartier*. Estos restos

acuden en masa al único sitio donde reciben al menos un poco de afecto: resulta más triste aún constatar que el mismo proviene de un vendedor en un centro comercial.

Los ancianos no son, no obstante, el único colectivo necesitado del que Théo (personaje despreciado por Lehmann, recordemos) se ocupa de forma caritativa: “Il y a, dans l’album du Petit, une photo de Théo avec ce costard sur le dos, et la légende dit : « Ça, c’est Théo quand il donne à manger au Bois. »” (Íbid.: 64). *Bois* es la abreviatura de *Bois de Boulogne*, el famoso parque al oeste de París en el que se dan cita las prostitutas (a menudo transexuales): es a éstas, colectivo estigmatizado, marginado socialmente y por lo general sumido en la miseria, a quienes Théo alimenta. En el episodio de la cita observaremos también que se trata de personajes de nacionalidad brasileña [totalmente desintegrados, como se aprecia en el hecho de que la mayoría ni siquiera habla francés y se dirige a la familia Malaussène y Julia en portugués: *Vixi Maria. que [sic] moça linda !* (Íbid.: 72), *Parece o menino Jesus mesmo* (Íbid.), *Essa moça chorava na barriga da mãe* (74)], necesitados de ayuda, pero al tiempo alegres, optimistas y agradecidos. Su trato cordial y festivo contrasta fuertemente con la hipocresía, la agresividad y la amoralidad de Sainclair, patrón del almacén, o de otros empleados como Cazeneuve (guardia de seguridad) o Lehmann (compañero en la farsa de Benjamin). Podemos también añadir a la lista otro personaje que no pertenece al ámbito de los grandes almacenes: el profesor Léonard. Racista recalcitrante, como veremos en la siguiente sección, forma parte del macabro plan para hacer explotar las bombas y su vestimenta recibe esta descripción por parte de Benjamin: “Sa chaussure droite n’avait pas dû être fabriquée par le même artisan que sa chaussure gauche, chacune étant l’œuvre d’une vie” (Íbid.: 155).

El carácter benefactor de Théo se presenta asociado a su extracción social. El propio personaje enuncia sus razones para recoger a los ancianos: “Je viens de la rue, je sais ce que c’est, j’ai pas envie de les y laisser” (41). El mensaje ideológico es claro: quien ha sufrido de primera mano las inclemencias de la pobreza se esfuerza por que nadie más las sufra. Aquellos privilegiados que no conocen la miseria se muestran indiferentes ante ella, o incluso cuestionan la solidaridad de Théo.

Se puede afirmar lo mismo con respecto a nuestro protagonista, Benjamin: su infancia dista mucho de ser la de un privilegiado. La madre de Benjamin tiene la costumbre de vivir aventuras románticas con hombres que la dejan embarazada, pero que no se ocupan de los niños posteriormente. Aunque esta faceta de la madre se viva de forma cómica y con actitud benevolente por parte de los hijos, no deja de ser cierto que Benjamin (ironía del nombre, primogénito) debe ocuparse de todos sus hermanos (hermanastros, en

realidad), cumpliendo el papel al que él mismo se refiere con el intraducible juego de palabras *frère de famille*. En ausencia de su madre, durante su juventud Benjamin a menudo fue acogido y “adoptado” como hijo de la familia musulmana de Hadouch (también descritos como pertenecientes a los bajos fondos, pero con un sentido de la solidaridad intachable), quienes se ocuparon de él y con los que aún mantiene una excelente amistad: “Yasmina m’a plus d’une fois servi de mère quand j’étais môme et que ma mère servait ailleurs.” (53). Por otra parte, el carácter de la madre puede servir, como ya hemos mencionado, como recurso cómico, pero contiene asimismo otra denuncia, puesto que nos retrata una sociedad en la que las jóvenes madres adolescentes son abandonadas a su suerte con sus criaturas. Benjamin sufre de forma indirecta las aventuras de su madre, que tolera y justifica. Véase, por ejemplo, la página 32, con el diálogo entre Benjamin y el inspector Caregga:

– Et les pères ?

– Éparpillés.

[...] Caregga écrit avec application que ma pauvre mère éparpille les hommes. PENNAC (2007: 32)

El adjetivo valorativo *pauvre* no se nos debería pasar por alto. Quizás marque la compasión de Benjamin hacia su progenitora (veremos a continuación más detalles sobre la infancia de ambos) o bien Benjamin es capaz de la comprensión (y amor filial, por supuesto) de los cuales la sociedad carece. De cualquier modo, parece existir entre Benjamin y su madre el eco de un chantaje o manipulación psicológica, ya que la última es perfectamente consciente de su carácter irresponsable y la situación de indefensión en la que deja a sus retoños, sin otra ayuda que la de Benjamin. La siguiente cita corresponde con la primera aparición de la voz materna en la novela, a través de una llamada telefónica para informarse sobre la salud de Benjamin tras la primera bomba en los almacenes:

– Tu es un bon fils, mon tout-petit.

(Bon, voilà le bon fils...)

– Tes autres enfants ne sont pas mal non plus, ma petite mère.

– C’est grâce à toi, Benjamin, tu as toujours été un bon fils. [...] Et moi qui vous abandonne...

(Bon, voilà la mauvaise mère...)

– C’est pas de l’abandon, maman, c’est du repos, tu te reposes !

– Quelle mère je suis, Ben, tu peux me le dire ? quelle espèce de mère ? (Íbid.: 25)

El monólogo interior entre paréntesis de Benjamin nos señala que, obviamente, no es la primera vez que la madre representa este número de victimización, en el cual se culpa por su propia conducta, al tiempo que alaba el altruismo y abnegación de su primogénito. Estos *bon, voilà le/la*, nos indican que el discurso era previsible y esperado, que funciona a base de repetición. Y sin embargo, la reflexión o réplica no es nada más que imaginada, como sucede a menudo con el monólogo interior entre paréntesis, y contrasta fuertemente con el sentido de la réplica enunciada en voz alta: “no se trata de abandono, sino de descanso”. Parece difícil imaginar una justificación más burda y más tierna a un tiempo. La madre vuelve a su castigo auto-infligido en la última línea citada, donde encontramos un eco semántico que no puede pasar desapercibido, en la expresión *espèce de mère*, que resuena invariablemente en nuestra memoria con la expresión vulgar, el insulto: *espèce de putain*.

La situación de desamparo en la que la madre deja a sus hijos parece estar controlada o remediada por Benjamin (quien, recordemos, se fuerza a trabajar en un ámbito humillante por ellos: “Parce que ma mère est une fugueuse et que le chômage ne sied pas au tuteur d’une famille nombreuse” (101), pero las alusiones al pasado y la infancia del protagonista nos dejan adivinar que las cosas debieron de ser muy diferentes para él mismo, como intuimos en la conversación con el comisario Coudrier:

– Votre père ?

Un des mecs de ma mère. Le premier. Elle avait quatorze ans. Jamais vu : pleurez, commissaire. (Íbid.: 150)

La réplica, de nuevo, es imaginada. La crítica, sin embargo, se encuentra presente: una madre adolescente de catorce años en un barrio marginal se carga de hijos no deseados. Ninguna institución, nadie aparece para ayudar: serán los árabes (colectivo demonizado socialmente, como veremos más tarde) quienes aporten la solidaridad de la que el resto de la sociedad es incapaz. Por si fuera poco, la ironía se suma a la denuncia, con el *jamais vu*: esta situación sucede de manera tan frecuente que, desde luego, no suscita ni una lágrima por parte del comisario. La sociedad se halla insensibilizada ante este tipo de tragedias, que toma por algo tolerable debido a su frecuencia.

La frialdad de la sociedad hacia los más necesitados no se agota con los ancianos que pululan por la tienda al cuidado de Théo, con las madres adolescentes ni con las prostitutas del Bois de Boulogne, la novela está plagada de denuncias similares. Por ejemplo, Théo identifica a sus ancianos en el centro comercial gracias a las blusas grises con que los viste;

ante la pregunta de Benjamin sobre de dónde las ha sacado, la respuesta es demoledora: “Liquidation d’un orphélinat, à côté de chez moi.” (Íbid.: 41) El cierre del orfanato (con su correspondiente liquidación, como si de una superficie comercial se tratase), institución por excelencia para los desfavorecidos de la cual la sociedad se deshace y desentiende, contrasta con el altruismo de Théo, simple individuo que asume lo que el Estado abandona, como nos narra Benjamin: “Plus il est monté en grade, Théo, plus le nombre des petits vieux a augmenté.” (Íbid.)

El propio Théo hace su denuncia completamente explícita hacia el final de la novela, cuando explica sus razones a Benjamin para no entregar una foto a la policía que los pondría sobre la pista del asesino:

Quand je dis « orphélin », je limite le choix. Il faudrait dire « délaissés ». Des gosses délaissés, dont tout le monde s’en fout, y compris les institutions qui sont censées les abriter, notre joli monde en fournit à la pelle : petits bougnoles rescapés d’un autre massacre, jeunes jaunes à la dérive, fuyards, génération spontanée du bitume, y a qu’à se servir... PENNAC (2007: 208)

En el mismo tono podemos encontrar la descripción de lo que el narrador califica como *l’underground du quatrième âge parisien*, cuando Benjamin, Julia y Théo recorren las instituciones en busca del anciano sospechoso de haber cometido los atentados:

Tout y est passé, des succursales les plus désolées de l’Armée du Salut aux clubs de bridge les plus huppés, en passant par une flopée d’associations à buts éminemment lucratifs : dortoir bondés, chiottes à la turque, soupe transparente, directrices opaques, eau stagnante à tous les étages. Chaque jour rapprochait Théo du suicide et Julia de son prochain article. (Íbid.: 246)

En este único ejemplo en el que los puntos de la crítica social y la trama policiaca se tocan de cerca: Benjamin recorre por primera vez, con la ayuda de sus dos amigos, el espacio de la marginalidad en busca de un sospechoso. Ahora bien, podemos objetar al respecto dos puntos: en primer lugar, Benjamin y su grupo han abandonado el espacio de Belleville y recorren ahora todo París: la denuncia se hace más general, pero pierde fuerza al no identificar el barrio concreto. En segundo lugar, esta pesquisa no obtiene ningún fruto: el anciano, al que a falta de conocer su auténtico nombre, Benjamin ha apodado con sorna *Gimini Cricket*, no aparece por ninguna parte. Su lugar no está entre los desechos de la sociedad, aunque a priori así lo pudiera parecer: cuando Benjamin pregunta a Théo dónde

vive el anciano, éste responde: “Va savoir... Un foyer quelconque ou une piaule de bonne” (244). Estos dos puntos, de nuevo, alejan la posibilidad de la unión entre crítica social e investigación policiaca que habitualmente van de la mano en la novela negra. Los motivos que han impulsado al viejo a fabricar las bombas y hacerlas explotar no están relacionados de modo alguno con las condiciones lamentables de la tercera edad en la sociedad<sup>191</sup>.

La denuncia, no obstante, continúa sin cesar en la novela, ya que Julia ha descubierto otra trama interesante a raíz de la búsqueda de Gimini Cricket; existen redes de traficantes venden droga a los ancianos, los cuales son clientes excelentes:

– Ils se shootent comme des perdus, Ben. Faut les comprendre, ils ont tout à oublier, même l’avenir [...]. Et tout ça avec la bénédiction des autorités, parce qu’un vieux qui clabote d’une overdose, c’est jamais qu’une ruine qui s’effondre. PENNAC (2007: 247)

Es en este punto quizá donde la denuncia cobra el tono más negro y fuerte posible: la senectud es contemplada como la ruindad más absoluta, un estado que provoca la molestia, cuando no la indiferencia más cruel: las propias autoridades no se preocupan lo más mínimo: el anciano es una ruina que se derrumba, al igual que Belleville.

La crítica, como vemos, parte en todas direcciones, no sólo la sociedad en general ignora a los más necesitados, sino también las instituciones. Este abandono de las personas se refleja también y tiene su correspondencia en el abandono físico de los barrios que habitan los menos afortunados económicamente. Podemos citar numerosos ejemplos adicionales que describen el estado deplorable en el que Belleville<sup>192</sup> se encuentra, tanto en lo que se refiere a mafias como en lo urbanístico. He aquí un ejemplo de lo primero, en la conversación de Benjamin con su asombrada e indignada madre:

– Une bombe au Magasin, tu te rends compte, c’est chez nous qu’on aurait vu ça !  
[...] Elle oublie le rideau de fer de Morel, l’épicier d’en face, soufflé par un pain de plastic, un matin de juin 62. Elle oublie la visite des deux costards croisés qui lui ont demandé de veiller au choix de sa clientèle. Elle est mignone, elle oublie les guerres, maman. (Íbid.: 24-25)

---

<sup>191</sup> Para una explicación del móvil de los asesinatos, véanse pp. 280-281. En esencia, se trata de una secta satánica que se suicida poco a poco en los grandes almacenes. El lugar es elegido porque simboliza una crítica a la mentalidad materialista; los miembros de la secta no son marginados sociales, sino lunáticos.

<sup>192</sup> Véanse los trabajos de STOTT (2011, 2015), donde se traza una detallada geografía urbana de Belleville (una de las casillas más baratas en el *Monopoly* francés) como barrio físico, mítico y ensoñado, en la realidad y en la obra de Pennac.



En efecto, no sólo se trata de la inseguridad; el Belleville que nos pinta Daniel Pennac no es un barrio *chic* de los distritos más burgueses de París: la decadencia urbanística (no estilística, sino fruto del abandono) es manifiesta: “Il n’y a pas que le Magasin qui saute. Belleville aussi. Avec toutes ces façades manquantes le long de ses trottoirs, le Boulevard ressemble à une mâchoire édentée” (Íbid.: 51). La metáfora es igualmente obvia: el barrio está siendo abandonado, al igual que los ancianos en nuestra sociedad; la mandíbula desdentada de Belleville es el rostro del anciano dejado a su suerte, dado de lado. A diferencia, por supuesto, del espacio físico del *Magasin*, cuyos destrozos causados por bombas son reparados de inmediato y de forma eficaz (recordemos el ejemplo del mostrador), porque sirve a la sociedad de consumo. La anterior no es la única mención a la decrepitud física del barrio marginal, tomemos este otro ejemplo de la página siguiente:

Cent mètres plus loin, la voix lamentable d’un muezzin s’élève dans le crépuscule bellevillois. Je sais ce qui lui tient lieu de minaret. C’est une petite fenêtre carrée, une aération de chiottes ou une lucarne de palier, entre le troisième et le quatrième étage d’une façade décrépite. PENNAC (2007: 52)

La denuncia de la decadencia aquí es doble: por una parte se encuentra la decadencia física de la fachada que se cae sin ser reparada; por otra parte no podemos obviar la denuncia del racismo (eje del que nos ocuparemos más adelante): el inmigrante, con una posición digna en su origen (la altura el minarete desde el que profesa su ejercicio religioso), es relegado aquí a lo más bajo y profano (*aération de chiottes*) o a lo más insignificante (*lucarne de palier*).

La Belleville de Malaussène es un barrio en peligro de extinción, como atestiguan las fotos que su hermana Clara tira y revela: “D’autres [photos] racontent la disparition de Belleville et le surgissement de ces aquariums lisses qui feront la belle ville de demain.” (54). Interpretamos esos acuarios lisos como las tiendas con sus escaparates (de nuevo, la sociedad de consumo), que aniquila todo lo que no le es útil (niños abandonados, ancianos, barrios decadentes) para fagocitar como el *Magasin*, para transformar, en un juego de palabras, *Belleville* en *belle ville*. La denuncia de esta destrucción física (que no restauración) de los elementos clásicos de Belleville, con el fin de aniquilar la identidad del barrio, vuelve en las últimas páginas de la novela: “[...] Amar nous annonçant pour la centième fois la proche destruction de son restaurant par l’érection du New Belleville.” (261) El restaurante de Amar (anciano

argelino, padre simbólico para la familia Malaussène) significa la cordialidad y el lugar de reposo, además de la reunión familiar, para Benjamin y sus hermanos.

La voz narradora de Benjamin parece poseer la misma obsesión por las fachadas que la cámara de su hermana Clara, quien fotografía de forma compulsiva:

Quand je me promène dans Belleville, quelle que soit l'heure de la journée, j'ai toujours le sentiment de m'être égaré dans un des albums de Clara. Elle l'a photographié sous tous les angles, ce foutu quartier. Des vieilles façades aux jeunes dealers en passant par les montagnes de dattes et des poivrons, elle a tout capturé. PENNAC (2007: 109)

Volvemos aquí, pues, a la denuncia de la decrepitud de las viejas fachadas, en contraposición con los jóvenes traficantes. La alusión a los dátiles y pimientos, sin embargo, evocan la presencia de mercadillos y de árabes en el barrio, como ya hemos visto antes, colectivo marginado por la sociedad, que debe vivir en barrios marginales.

Podemos constatar también cómo en la novela se retrata una sociedad en la que parece valorarse únicamente el dinero. En el punto anterior hemos visto la hipocresía del despiadado mundo laboral en el que habita Benjamin, encarnada en Sainclair, director de los grandes almacenes, y en sus acólitos, Lehmann, Cazeneuve o Lecyfre. Sin embargo, esta mentalidad hipócrita y crematocéntrica parece ser un virus infeccioso que se contagia desde la cúpula directiva al resto de empleados: Miss Hamilton, simple encargada de la radiofonía, modifica la estima en la que tiene a Benjamin únicamente a raíz del aumento salarial que éste recibe y su mejorada posición en la jerarquía del poder: “Miss Hamilton, [...] si j'en juge par la qualité de son regard-sourire, a enfin compris la nature réelle de mon turbin et l'héroïsme que j'y déploie. Elle sait aussi l'estime où me tient Sainclair et la multiplication de mes petits pains par deux.” (Íbid.: 140)

La hipocresía se nos revela aún más fuerte cuando recordamos que se nos ha descrito con anterioridad a Miss Hamilton indiferente o desdenosa con respecto a Benjamin. La postura ética de Benjamin al respecto, aunque con sus pequeñas licencias [recordemos el pequeño robo de la pelota o su técnica para ligar: *Je drague les belles voleuses du magasin* (71)], es firme, enunciada en forma de monólogo interior: “Trop tard, ma jolie. Fallait m'aimer quand j'étais un obscur.” (140)

Benjamin se sitúa en una dimensión moral muy alejada de la mayoría de sus compañeros en la empresa (la excepción son Théo y Stojil, el vigilante nocturno), quienes, cuando no son individualizados de forma abyecta como Lehmann, Cazeneuve o Sainclair, son una masa anónima que propina palizas al protagonista (143-144) de forma cobarde.

#### 2.1.4. Denuncia del racismo

A menudo esta denuncia del racismo se combina con la de la pobreza, puesto que los colectivos sujetos al blanco del racismo suelen encontrarse entre los colectivos marginados socialmente, pero estrictamente hablando son dos críticas de naturaleza diferente. En la novela, el colectivo más representado es el de la población árabe<sup>193</sup>, aunque en nuestro ejemplo el profesor Léonard (al que Benjamin apoda *Crâne d'Obus*) se refiere a la inmigración en general en un tono completamente despectivo, que Benjamin nos refiere mezclado con tintes bíblicos (las referencias bíblicas, por otra parte, son una constante en la novela):

Quand je rebranche mes oreilles, Crâne d'Obus en est à disserter sur l'immigration, « dont le taux de tolérance est depuis longtemps dépassé », à énumérer tous les problèmes posés par ce fléau « tant du point de vue économique que sur le plan scolaire, pour ne pas parler de la sécurité en général et de celle de nos filles en particulier... » PENNAC (2007: 123)

No es casual, por supuesto, que Léonard parezca una víctima de los atentados en el centro comercial, pero que en realidad sea un perturbado cultista satánico. Su voz, que podríamos oír perfectamente en cualquier discurso del racista *Front National*, en la sociedad de Benjamin se presenta como una normalidad o, cuando menos, una opinión tolerable. Y sin embargo, pese a retratar varios colectivos del Belleville más marginado, como árabes o senegaleses, en ocasiones como pequeños delincuentes que viven de la delincuencia desorganizada y a pequeña escala (hablaremos más sobre ello en la sección sobre el humor: 2.2.), la visión que sobre ellos proyecta la voz narradora no deja de ser benigna en general. Ya hemos visto previamente cómo Benjamin fue acogido y prácticamente adoptado por la familia árabe de Amar y Jasmina, en las prolongadas ausencias de su madre. Estos lazos continúan en el presente de la narración, en la que Amar y sus hijos (quienes consideran a Benjamin como su hermano) son siempre presentados con una luz amable, al tiempo que vinculados a la cultura árabe, la cual hace gala de la hospitalidad de la que la francesa parece carecer en la ficción. En nuestro ejemplo, Benjamin acude a comer al restaurante de Amar tras el primer atentado. La figura paternal ausente en su vida está siendo cumplida claramente por Amar:

---

<sup>193</sup> Véase CASTAÑO RUIZ (2001). El artículo nos presenta una enumeración del mosaico cultural en Daniel Pennac, aunque echamos en falta una vertebración, articulación de los factores que componen el mosaico.

Dès qu'il m'aperçoit, le vieil Amar m'offre son plus large sourire. [...] Il fait le tour de son comptoir et me prend dans ses bras.

– Alors, mon fils, ça va ?

– Ça va.

– Et ta mère, ça va ?

– Ça va. Elle se repose. A Châlons.

– Et les enfants, ça va ?

– Ça va.

– Tu ne les as pas amenés ?

– Ils font leurs devoirs.

– Et ton travail, à toi, ça va ?

– Ça boume ! PENNAC (2007: 52-53)

Dejando de lado el hilarante juego de palabras de la última réplica (*ça boume* es un sinónimo para *ça marche*, pero también hace alusión por su fonética a *boom*, la onomatopeya por excelencia del estallido de una bomba), nos interesa aquí centrarnos en que Amar es caracterizado en primer lugar por su sonrisa. En segundo lugar, su carácter paternal hacia alguien que no es su hijo biológico se hace evidente por su actitud al abrazar Benjamin (dejando de lado su trabajo momentáneamente para acudir hacia él) y en tercer lugar, asistimos a la proverbial y ceremonial cortesía árabe: Amar parece infatigable y no se detiene hasta haber preguntado a Benjamin por su salud, la de toda su familia y su trabajo, con un soniquete de fórmula ritual. Contrastan sus preguntas con la brevedad de la respuesta de Benjamin, al igual que contrastarán con las respuestas de Amar, quien replicará cuando Benjamin se interese por él y su familia: *Ça va, je te remercie* por dos ocasiones, y en la tercera *Ça va, à la grâce de Dieu*. A pesar de reflejar esta fórmula religiosa, Benjamin también se encarga de disociar la realidad del mundo árabe con el prejuicio fundamentalista islámico. Al entrar en el restaurante de Amar (poco después de habernos descrito la llamada del muecín desde su improvisado minarete) Benjamin nos narra lo siguiente:

La voix du muezzin est recouverte par les conversations et les claquements des dominos. La fumée stagnante et la plupart des types sont assis derrière les pastis. M'est avis que le frère musulman de la lucarne a du travail sur la planche pour rappeler son monde à la pureté de l'Islam. PENNAC (2007: 52)

Esta precisa distinción entre musulmanes y árabes, pureza e impureza, fanatismo religioso y laicidad, debería estar, por desgracia, de actualidad en nuestras sociedades

occidentales al igual que lo estaba en la voz narradora de Pennac-Malaussène a lo largo de toda una saga que arrancó en el 85 y se prolonga en forma de heptalogía hasta 1999.

La generosidad de Amar no se agota con el episodio anterior: Benjamin nos confirma en la página que tiene por norma invitar a toda la familia a comer cada vez que se produce un nacimiento en la misma: “Et ça se termine chez Koutoubia, Amar nous servant à tous le couscous aux frais de la maison, comme toujours quand je m’amène porteur d’une naissance.” (Íbid: 260-261). No es el único episodio en el que Amar invita a Benjamin a comer, se trata de un hecho habitual, tan arraigado en el argelino como la buena educación, ritual y exhaustiva, de su cultura, que ya hemos visto con anterioridad<sup>194</sup>.

Para terminar, además de arrojar una luz positiva sobre la comunidad árabe y sus costumbres en general, la crítica al racismo en la novela también toma la forma de una réplica directa al discurso racista, en forma humorística, cuando Benjamin utiliza su monólogo interior para construir la siguiente réplica mental a la conferencia del profesor Léonard:

De deux choses l’une, ou ce type n’aime pas les Arabes ou il n’a aucune confiance en sa fille. De toute façon, dans les deux cas, Hadouch lui casserait tous ses petit poignets. PENNAC (2007: 123)

Hadouch es el hijo de Amar, quien, como veremos, no se dedica a negocios completamente limpios, pero curiosamente actúa como justiciero dentro de la marginalidad. Si existe la violencia es, paradójicamente, para restablecer un equilibrio en la justicia social, no como justificadora el racismo del profesor y la desconfianza hacia los árabes.

### **2.1.5. Denuncia de la hipocresía en el discurso**

El primer contexto en acusar la denuncia es el discurso periodístico, plagado de lugares comunes que enmascaran una visión mezquina de la sociedad, puesto que está destinado a vender ejemplares con la excusa del morbo suscitado por los atentados, de

---

<sup>194</sup> “Après qu’Amar m’a demandé des nouvelles des miens jusqu’à la septième génération et que je lui ai rendu la pareille, je ressors du restaurant, porteur dans mon petit cabas de cinq parts de couscous et cinq paires de brochettes.” (110). El número cinco no es casual: cinco son los hermanos de Benjamin. En definitiva, Amar se erige en auténtico padre, no sólo de Benjamin, sino de todos los hermanos Malaussène. El contraste es claro, una vez más, entre individuo marginado, altruista y generoso, y la sociedad francesa, que se desinteresa y lava las manos ante la miseria ajena.

una manera repugnantemente oportunista, deformando la que debiera ser su naturaleza primera, que es informar:

Dans le journal que je viens d'acheter, on s'étend longuement sur le « monstrueux attentat du Magasin ». Comme un seul mort ne suffit pas, l'auteur de l'article décrit le spectacle auquel on *aurait pu* assister s'il y en avait pu assister s'il y en avait eu une dizaine ! PENNAC (2007: 36)

En la cita observamos de forma nítida que el discurso periodístico (quintaesencia impresa de lo políticamente correcto) se interesa en primer lugar por el morbo y el tremendismo; no es casual la cita entre comillas del atentado con el adjetivo monstruoso, del cual no sabemos si pensar que es más superfluo o insensible. La realidad no parece un inconveniente para buscar el discurso efectista: el hecho de que únicamente haya habido una víctima choca con la intención de darle un tono apocalíptico al artículo, así que el periodista imagina la noticia que no existe y la recrea mentalmente para el gozo morboso del lector. No termina ahí la falta de ética periodística, puesto que el artículo sigue así:

Puis le journal consacre tout de même quelques lignes à la biographie du défunt. C'est un honnête garagiste de Courbevoie, âgé de soixante-deux ans, que le quartier pleure à chaudes larmes, mais qui « par bonheur » était célibataire et sans enfants. Je n'hallucine pas, j'ai bien lu « par bonheur célibataire et sans enfants ». Je regarde autour de moi : le fait que Dieu Hasard bute « par bonheur » les célibataires en priorité, ne semble pas perturber le petit monde familial du métropolitain. (Íbid.)

La denuncia de la hipocresía es aquí más patente; en primer lugar tenemos el empleo de la expresión *tout de même*, para marcar que la víctima, a pesar de encontrarse en la “desafortunada posición” de ser sólo una, se merece la atención de “unas pocas líneas” (notemos cómo el periodista, calificado por Benjamin como *journaloux*, deformación de *journaliste* que se aproxima más a *journalier* que al término correcto, parece resignarse a ello). La descripción, que Benjamin nos refiere en discurso indirecto libre, lejos de ser cercana y humana, está plagada de todos los lugares comunes que podemos leer en semejantes circunstancias: es fría e impersonal, de nuevo insistiendo sobre la idea de que la víctima en realidad es secundaria en comparación con el negocio de vender periódicos con la descripción morbosa y efectista del atentado. Y cierra la reflexión la denuncia del hipócrita “por fortuna”, empleado de manera tan poco afortunada en el artículo, que la idea que

transmite es que la vida de un soltero y sin hijos tiene menos valor que la de una persona casada y que fuera padre. No es inocente el hecho de que Benjamin termine su reflexión con una búsqueda de complicidad entre sus congéneres: lo que a su juicio es un disparate y la quintaesencia de la hipocresía debería soliviantar a los lectores. Sin embargo, su indignación no encuentra eco alguno entre los transeúntes del metro de París, quienes parecen anestesiados y no prestan atención a la hipocresía del discurso periodístico, tan acostumbrados al mismo como a su rutina.

En otros casos, el discurso eufemístico de la prensa también es criticado porque la prensa se niega a describir y recurre a subterfugios para ocultar la dureza de la situación bajo palabras neutras como “incidente”: *Et c’est l’incident. Comme diraient les journaux* (125). La complicidad de los periódicos se encuentra siempre del lado del poderoso: en el episodio al que se refiere Benjamin, la víctima del “incidente” será el profesor Léonard, a quien unas activistas boicotean su conferencia. En definitiva, el lenguaje periodístico mal empleado, bien exagera la realidad porque no sirve a sus intereses comerciales y se sirve de la ficción hiperbólica, bien oculta la realidad bajo eufemismos neutros porque perjudica a los intereses del poderoso.

El poder manipulador de la prensa vuelve en más ocasiones a lo largo de la novela: la denuncia del mismo se encuentra presente incluso dentro de la (meta)ficción que Benjamin relata a sus hermanos:

Tout avait commencé à vingt heures zéro-zéro. La police avait choisi d’opérer en direct, à l’heure du Journal, sur toutes les chaînes, prévenues avant même le début des opérations.  
PENNAC (2007: 188)

Se trata de ficción dentro de la ficción: el fragmento corresponde al cuento que Benjamin narra a sus hermanos por la noche antes de dormir. Y sin embargo, precisamente por ello no es inocente, pues se atreve a formular la hipótesis no tan disparatada de que todo en la sociedad se ha convertido en un espectáculo televisivo, incluyendo algo tan serio como la seguridad ciudadana: el negocio de las audiencias prima sobre el sentido común y las cadenas televisivas reciben información privilegiada que debería pertenecer en exclusiva a la policía. La policía, en definitiva, actúa cuando conviene a los medios. Teniendo en cuenta la cantidad de programas televisivos existentes hoy en nuestra propia sociedad que juegan con la idea de ofrecernos la privacidad televisada a través de cámaras ocultas o

explícitas<sup>195</sup>, la hipótesis no nos parece tan descabellada. Todo es espectáculo para el ojo indiscreto: todo existe por y para la televisión, cuyo poder llega incluso a determinar la hora de una operación policial para hacerla coincidir con el *prime-time*. La ficción de Benjamin es una hipótesis descabellada constante, como veremos más adelante, que a su vez se inspira en su sociedad, que a su vez se inspira en nuestra sociedad. El reflejo nos devuelve nuestra imagen y no podemos evitar hacernos la pregunta de hasta qué punto la actualidad es dictada por los medios de comunicación y no reflejada por ellos.

Y sin embargo, el poder manipulador del discurso hipócrita no se agota en la novela con la denuncia del discurso periodístico: ya hemos visto a propósito de la denuncia laboral como Sainclair convierte con la magia de la alquimia verbal a sus empleados en “colaboradores” cuando las circunstancias lo exigen [más tarde volverán a ser empleados, cuando los “colaboradores” ya no sean necesarios: *Sainclair a perdu huit cents collaborateurs pour retrouver huit cents employés* (57)]. Ante semejante discurso, entre todos los empleados, únicamente Benjamin parece percatarse de la manipulación del mismo:

Il [Sainclair] parle presque tendrement, et sous sa blonde mèche filtre un doux regard cerné de tristesse. Il a mal au Magasin, Sainclair. Les collaborateurs qui l’entourent, chef du personnel, responsables d’étage, gardes-chiourne de Première classe, ont davantage la gueule de l’emploi. Ils sont tous alignés au cordeau, le long de la balustrade dorée du premier étage. Ils ont de mines de circonstance. En tendant l’oreille, on pourrait entendre pousser les médailles sur leurs poitrines responsables. L’idée me fait rigoler. Je rigole. Le type qui est devant moi se retourne. C’est Lecyfre, le délégué C.G.T. en chair et nuances.

– Ça va comme ça, Malaussène, ferme ta petite gueule.

Mes regards se portent sur la foule extatique, puis sur la nuque rase de Lecyfre, puis de nouveau sur la tribune officielle. Pas de doute, il a un don, Sainclair. PENNAC (2007: 38-39)

Lo más grave acerca de la hipocresía del discurso de Sainclair es que, por burda que parezca, funciona y surte el efecto esperado. No podemos detenernos aquí a analizar el pasaje con la profundidad que merecería, pero aún así observemos cómo las posiciones están claramente delimitadas: arriba los jefes, rodeados del oro de la balaustrada, y abajo los empleados, *foule extatique*, descritos de forma anónima, impersonal, y adjetivados con un término de connotación religiosa, adorando a Sainclair como a su dios. El recorrido de la última mirada de Malaussène es muy gráfico y vuelve a marcar las distancias y las posiciones jerárquicas entre unos y otros. Sin embargo, el discurso del jefe es tan poderoso

---

<sup>195</sup> *Gran Hermano, El jefe infiltrado, Hermano mayor*, por citar únicamente algunos ejemplos.



que incluso el sindicalista participa de la hipocresía del mismo, persuadido por la retórica. La manipulación a través de las palabras es muy poderosa y Benjamin parece ser el único que ve a través de la misma, que no cae en el hechizo: su perspicacia, su inmunidad ante la manipulación hipócrita no es premiada, sino castigada en forma de reproche por parte de quien más debería defenderlo, en lugar de acusarlo con términos vulgares. La denuncia es clara y rotunda.

Benjamin, enfrentado con Sainclair a propósito de haber revelado el montaje de su puesto de trabajo a la policía, no desperdiciará la ocasión para poner de manifiesto la hipocresía verbal de su jefe:

Le bureau est absolument lisse, devant Sainclair. D'un revers du petit doigt, il en chasse une poussière fictive.

– Nous étions pourtant convenus du prix de votre discrétion, monsieur Malaussène.

Son style m'emmerde. Je le lui dis. [...] Il ne me paraît donc pas monstrueux d'expliquer clairement ma situation au super flic, pour qu'il n'aille pas s'imaginer que je passe mes nuits à piéger la boutique pour me venger de mes déboires diurnes. (Je dis « déboires diurnes » en style Sainclair.) PENNAC (2007: 100)

La confrontación comienza con un gesto de gran valor simbólico: Sainclair barre una pelusa imaginaria como metáfora de cómo puede barrer la presencia de Benjamin, en tanto que empleado molesto. El discurso de Sainclair nunca se desembaraza de la afectación hipócrita: “el precio de la discreción” es una fórmula perifrástica para referirse al silencio sobre la estafa que llevan a cabo con el puesto de Benjamin en los grandes almacenes. Benjamin es directo al respecto y comienza su réplica poniendo de manifiesto la hipocresía sin tapujos, de forma incluso vulgar, por contraposición a la falsedad de las sutilezas de Sainclair (*Son style m'emmerde*). Al final de su réplica, Benjamin terminará por usar este mismo estilo (*déboires diurnes*) de forma paródica, consciente del juego al que se presta y haciendo patente que también sabe jugar si es necesario, para reflejarlo de forma irónica.

El duelo verbal se alarga durante varias páginas y a pesar de que la palabra final cae del lado de Sainclair, Benjamin conquista una pequeña victoria en el mismo. Habla Sainclair:

– J'ai eu toutes les peines du monde à convaincre le commissaire Coudrier que vous plaisantiez. Un conseil, Malaussène, ne jouez pas avec le feu.

Je note la suppression du « monsieur » [...].PENNAC (2007: 102)

En efecto, en la dureza de la confrontación, Sainclair se quita por un momento la máscara de la hipocresía y deja ver su verdadero rostro de tirano: al despojar a Benjamin de su tratamiento de *monsieur*, revela por un momento su naturaleza grosera y despiadada, desconsiderada. Benjamin ha logrado sacarlo de su terreno hipócrita, ponerlo a su nivel. No es en absoluto casual que en el momento en que Benjamin vuelva a su puesto de trabajo y ponga todo su celo en el mismo, su discurso esté ahora contaminado semánticamente por los eufemismos hipócritas de Sainclair: “[J]e suis en train de pleurer toutes mes larmes de crocodile chez Lehmann (une gazinière à fuites qui a failli éterniser une famille nombreuse)” (135)

El carácter eufemístico de *éterniser* por *tuer* no se nos puede pasar por alto: de forma completamente cómica, Benjamin toma prestado el tono de Sainclair para enmascarar lo que habría sido una tragedia bajo un verbo culto y efectista; para restar importancia, en definitiva, a la gravedad del hecho fraudulento. El discurso de Benjamin (ya sea en forma de diálogo directo o de voz narradora), sin embargo, por norma se aleja de toda construcción eufemística o fórmula fija, por considerarla precisamente una forma de manipulación de lo real. Tenemos varios ejemplos de esta reivindicación de lo espontáneo, lo natural, la realidad, frente los lugares comunes del discurso que la disfrazan o petrifican: “Là (je m’autorise l’originalité de l’expression) j’en reste sans voix.” (102). Ese paréntesis (por otra parte muy interesante desde el punto de vista estilístico, puesto que la voz del personaje hace un comentario a la voz del narrador que coincide con él mismo) está obviamente repleto de ironía, puesto que “quedarse sin voz” es una fórmula nada original para la situación en la que se encuentra Benjamin (la confrontación con Sainclair a propósito de la indiscreción de Benjamin); y Benjamin pagará las consecuencias, puesto que le permite continuar con su discurso a Sainclair. En otras ocasiones no será tanto la falta de originalidad y el recurso al lugar común, como el uso afectado de la fórmula: “c’est un exemple déplorable pour le Petit (« déplorable », oui, j’ai dit « déplorable »)” (166).

### 2.1.6. Conclusión

La denuncia social es tan abundante en la novela que el narrador tiene incluso tiempo para referirse a ella en forma, una vez más, de monólogo interior y en tono humorístico se burla de su propia crítica social:

Arrête ton char, Malaussène. Tu n'es qu'un merdaillon qui ne connaît rien à la Haute. Tu préjuges et tu gauchises. L'« adaptation », voilà leur unique recette. L'« adaptation », c'est tout le secret de leur pouvoir. Ça s'adapte. Ça accède à la Présidence en jouant de l'accordéon. PENNAC (2007: 156)

En realidad, aparte de la burla irónica sobre su perspectiva partidaria, nos encontramos una vez más ante la denuncia de la hipocresía necesaria para triunfar en sociedad. El maravilloso juego de palabras *en jouant de l'accordéon* sintetiza a la vez la doble crítica: el origen humilde (cual acordeonista callejero) de la persona que trepa hasta alcanzar el poder (ni más ni menos que la presidencia), pero también (he ahí el juego de palabras) la traición de los ideales: la entrecomillada adaptación tiene el mismo sentido que *accorder*, hacer pactos. Renunciar, en definitiva: adoptar la hipocresía.

Con el mismo sentido humorístico y lleno de ironía podemos leer la réplica mental de Benjamin a su amigo Théo, cuando éste último le pregunta si de verdad Benjamin no tiene algo que ver con el asunto de las bombas: “Il ne va tout de même pas me faire le coup de la putride société de consommation, pas lui, pas à moi, pas à nos âges, pas avec notre boulot !” (Íbid.: 158). Es indispensable aquí hacer la distinción entre el personaje y la voz narradora: la potente ironía proviene del hecho de que el personaje Benjamin está harto del discurso crítico de la sociedad de consumo, y más teniendo en cuenta que vive de la misma (al igual que Théo) con su trabajo en los grandes almacenes. Ahora bien, la paradoja consiste en que la voz narradora no deja de denunciar, una y otra vez, la pútrida sociedad de consumo; la diferencia está en que la denuncia no es explícita: el lector deberá extraer sus propias conclusiones, puesto que la voz de Benjamin (ya sea en monólogo interior o en diálogo) se limita a juzgar el carácter personal de tipos como Sainclair y pone el acento en su sacrificio como chivo expiatorio, en lugar de señalar al opresor directamente. La ironía de la situación ya ha sido comentada en este capítulo: Benjamin no se siente honesto, puesto que vive de estafar a la gente en la sociedad consumista. Y sin embargo, él mismo es la primera víctima de la sociedad, al renunciar dolorosamente a parte de su integridad moral para poder participar en el circo de la misma.

En conclusión, la pobreza y sus devastadoras consecuencias son mostradas sin tapujos en la novela; la denuncia queda patente. Y sin embargo, la carga ideológica no es la que el lector ingenuo pudiera esperar: la conducta ética se corresponde generalmente con las clases más bajas de la sociedad, quienes al mismo tiempo sufren las inclemencias de una sociedad que los abandona a su suerte, mientras que los personajes amorales se encuentran entre los altos directivos o la gente trajeada y gozan de éxito y dinero.

Si revisamos todas estas formas de crítica social, podemos trazar una línea divisoria entre las que son recreadas a partir del espacio de la investigación (los grandes almacenes): denuncia laboral, algunos casos de denuncia de la hipocresía del discurso, algunos casos de denuncia social. El resto de los casos no responden al patrón habitual de crítica social ligada al proceso de investigación, sino que han sido introducidos en la narración por medio de elementos accesorios a la investigación policiaca.

Es decir, el autor sitúa a su personaje protagonista en un barrio de relativa marginación social (Belleville) y esto le sirve como pretexto para relatarnos el abandono del barrio por parte de las autoridades, el deterioro urbanístico, la miseria, la precariedad de la situación familiar, la marginación y la exclusión social a través de las drogas, el racismo... Ninguno de estos elementos reviste una influencia directa sobre la trama policiaca en sentido alguno. Malaussene no recorre este ambiente de marginación para buscar sospechosos, para rastrear pistas ni para nada que no sea relacionarse con sus amigos o familia, en su ambiente cotidiano.

Es cierto que el espacio en el que los crímenes se suceden alberga también los mismos ancianos abandonados que Malaussene denuncia en la calle; es cierto que los grandes almacenes son el espacio de la hipocresía, del consumismo y el capitalismo salvajes que confunden personas con mercancías y la dignidad con un producto a la venta. No obstante, ninguna de estas formas de denuncia reviste tampoco un carácter esencial en el planteamiento, nudo o desenlace de la trama: son completamente accesorias y podrían estar perfectamente ausentes: la trama policiaca proseguiría intacta tanto si existiesen en el gran almacén ancianos abandonados, como si existiesen en los almacenes ancianos aburguesados. A pesar de que el propio autor juega momentáneamente con la compasión del lector hacia el culpable puesto que lo integra en el mencionado grupo social desfavorecido, se trata aquí de un procedimiento psicológico para generar el recurso de la empatía y así colocarnos posteriormente en la situación del protagonista: completamente defraudado en sus expectativas, iluso una vez más, como veremos. Así pues, la supuesta empatía que genera esta crítica social concreta actúa en la novela como un *red herring*<sup>196</sup>, recurso narrativo-psicológico en lugar de finalidad de carácter estético-existencial. Averiguaremos en la *explicatio* que el móvil de los crímenes nada tiene que ver con la exclusión social del criminal y sólo muy indirectamente con el carácter comercial de los grandes almacenes.

---

<sup>196</sup> Término inglés que podríamos traducir como “falso indicio”, “pista falsa”. Recordemos que hemos analizado sus funciones en el capítulo 1.

El grueso de la crítica social define al personaje investigador y es accesoria o independiente de la propia trama policiaca que contiene *Au bonheur des ogres*. No está ligada esencial ni indisolublemente al proceso de investigación, si bien no podría calificarse de gratuita, puesto que cumple otras funciones narrativas en la obra. A pesar de parcialmente concomitante en el espacio con la investigación policial, la mayor parte de la misma se da del mismo modo que el humor: independientemente, sin relación alguna de causa inequívoca entre lo policial y la crítica social. Ni siquiera el hecho de compartir el espacio en el que la acción policial se desarrolla es una conexión lo suficientemente relevante como para hablar de causa: el principal móvil no responde a asesinatos en los almacenes porque éstos se perciban como un espacio en que la sociedad está corrupta o degenerada. Aunque tal excusa también exista, el móvil principal es el suicidio ritual y masoquista de una secta de perturbados, el móvil último será inculpar a Benjamin como culpable de las bombas para culminar una obra de maldad castigando a una persona que para ellos encarna la bondad, a pesar de que el propio Malaussene y otros personajes (Théo, Clara, Julia) perciban claramente este factor crítico ligado al espacio e incluso llegen a manejar dicha hipótesis. El espacio de los almacenes se convierte así en el receptor de parte de la crítica social (hipocresía, consumismo, explotación), al tiempo que es el receptor del crimen: no existe una relación entre ambos fenómenos, aparte del hecho de que comparten parcialmente el espacio en que se producen. En esto consiste la yuxtaposición genérica en Daniel Pennac.

## 2.2. Humor y tono *noir*, pero no humor negro

El humor y la violencia explícita del género negro están presentes sin duda en *Au bonheur des ogres*. Ahora bien, no están conectados en una relación causal de ningún tipo: si existe violencia derivada del crimen, el narrador mantiene sistemáticamente a raya el tono y los recursos humorísticos. La instancia narradora se mantiene muy lejos de la figura del humor negro, al contrario que Hammett o Chandler, por ejemplo, cuando hacen pronunciar a sus personajes comentarios como: “De veras espero que no te cuelguen de este precioso cuello, cariño [...]. Te voy a entregar. Lo más probable es que escapes con cadena perpetua. Eso quiere decir que estarás libre dentro de veinte años. Eres un ángel. Te estaré esperando. [...] Si te ahorcan, siempre te recordaré.” HAMMETT (1969 [1929]: 196).

Pero cuando examinamos el recurso humorístico en *Au bonheur des ogres*, en cada una de sus apariciones se deriva de las siguientes figuras, temas o recursos (por sí solos o en combinación):

- a) monólogo interior
- b) crítica social
- c) situaciones marginalmente violentas
- d) juegos de palabras
- e) ironía
- f) *slapstick*

### 2.2.1. Monólogo interior entre paréntesis, ironía, sarcasmo

En el caso del monólogo interior, se trata de un recurso omnipresente en la novela<sup>197</sup>. La manifestación más habitual del monólogo interior (pieza clave en la construcción del humor en la novela) se produce en forma de pensamiento del narrador expresado entre paréntesis. El signo gráfico se añade, con toda seguridad, por convención estilística y para facilitar la el proceso de lectura al lector, ya que la susodicha frecuencia del procedimiento es tal, que si estuviese ligada a la ausencia de una marca ortográfica, convertiría la lectura en una tarea increíblemente ardua, sin duda fuera del alcance del lector casual o regular, pero sin formación filológica<sup>198</sup>.

No todas estas ocurrencias del fenómeno “monólogo interior entre paréntesis” corresponden unívocamente a recursos humorísticos. El monólogo interior entre paréntesis sirve de hecho a numerosos fines en la novela:

1. Simple réplica que el protagonista, Benjamin Malaussène, imagina pero no enuncia, por ningún motivo en particular (en el ejemplo, quizás debido a la fatiga o al *shock* del momento), a pesar de que podría haberlo hecho:

[Habla un bombero y se dirige a Benjamin]

– Vous avez remarqué ? Il avait sa braguette ouverte !

(Non. Pas remarqué, non) PENNAC (2007: 21)

---

<sup>197</sup> No trataremos en detalle todos los casos en los que encontramos la técnica a lo largo de la obra: el lector puede muy bien abrir una página al azar y es muy probable que dé con un ejemplo en la misma página o en la página contigua.

<sup>198</sup> A modo de ejemplo citamos algunas de las páginas en las que el lector puede hallar este monólogo interior entre paréntesis: 15, 20, 21, 24, 25, 32, 35, 41, 49, 59, 66, 76, 81, 99, 100, 101, 102, 106, 107, 108, 114, 118, 119, 123, 125, 131, 132, 139, 140, 141, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 182, 190, 194, 197, 198, 199, 211, 212, 218, 219, 223, 231, 232, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 256, 260, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 279, 282, 284.

En el segundo ejemplo, un pensamiento cruza por la mente de Benjamin, y no es pronunciado en voz alta porque corresponde a su esfera de privacidad o intimidad:

2. Monólogo en forma de pensamiento propiamente dicho (y no réplica imaginada) que debe permanecer como tal por diversos motivos, ninguno de ellos particularmente humorístico:

(Bon Dieu, c'est pourtant vrai que ce boulot commence à me peser... et c'est vrai que cette poupée ressemble à ma Clara...) PENNAC (2007: 49)

Los puntos suspensivos sirven para reforzar la sensación de vaguedad en el pensamiento (flujo de conciencia), que no termina de concretarse. Señalemos que existen numerosos motivos que justifican la presencia del monólogo interior:

- 2.1. En ese momento de la narración no existe un interlocutor para Benjamin en quien pueda confiar para hacerle partícipe de su pensamiento y materializar así su opinión de forma externa.
- 2.2. Benjamin se plantea de forma implícita dejar el trabajo. No es el tipo de pensamiento que se enuncia en voz alta. La esfera de lo privado está siendo invadida.
- 2.3. El narrador vuelve a dejarnos entrever algo que se irá haciendo progresivamente explícito a lo largo de la novela: la pulsión semi-incestuosa (de tintes platónicos, no obstante) de Benjamin hacia su “hermana” (hermanastra, en realidad) Clara. Al igual que en el punto anterior, la pasión por Clara pertenece a la esfera ya no sólo de lo privado sino de lo íntimamente secreto, pues roza peligrosamente el tabú cultural del incesto y es algo que el personaje no puede elegir enunciar en voz alta.

No obstante, no encontramos aquí ningún recurso explícitamente humorístico, a menos que el lector encuentre ridículo y risible el hecho de que una muñeca medio desnuda en brazos de un King Kong de juguete evoque para Benjamin a su hermana preferida, ya que ignoramos (debido a la focalización interna) si la muñeca se parece realmente hasta ese punto, para justificar la evocación.

2.4. El narrador juega con el procedimiento de metaficción a varios niveles, con la referencia directa al discurso directo entre paréntesis:

J'ai suivi jusqu'au bout la retraite de l'autre musclé. ("Te laisse pas bouffer le foie par ces fumiers, petit, attaque !" Il m'a dit ça en se taillant) et je me suis une fois de plus parlé comme à un autre. PENNAC (2007: 47)

Podemos cuestionarnos aquí legítimamente si se trata de un verdadero monólogo interior, pero no podemos dejar de advertir que los signos de paréntesis no son gratuitos: el narrador no expone un diálogo directo como tal (sin los paréntesis), sino que lo encuadra entre los consabidos signos gráficos para acotar tanto la frase en estilo directo como el *verbum dicendi*, delimitar la construcción y marcarla como rememoración mental del propio protagonista en el momento presente de la narración (esto es, poco tiempo después de que la frase haya sido pronunciada por el hombre musculado).

El monólogo interior, en tanto que recurso formal y no humorístico *per se*, puede no obstante vehicular otros recursos humorísticos que se combinan con él, como *d)* (juegos de palabras), *e)* (ironía). Puede, asimismo, ir unido a *b)* (crítica social) para generar humor o combinar cualquier variante entre estos factores.

Aquí tenemos un ejemplo de monólogo interior que adquiere el tono humorístico gracias al uso irónico del adverbio *plutôt*:

J'en ai marre. J'en ai marre, marre, marre, marre !  
(J'en ai plutôt marre...) PENNAC (2007: 176)

El monólogo no adquiere, en contra de lo habitual, su carácter cómico por tratarse de una "réplica silenciosa" o "réplica fingida" a otro personaje, sino que reviste la cualidad de comentario meta-reflexivo acerca del estado de ánimo de Benjamin que él mismo narra en primera persona. Dos voces narradoras entran en juego aquí: Benjamin narrador en primera persona, quien declara que está harto, y "Benjamin 2", quien efectúa una especie de monólogo interior en segunda instancia sobre su primer monólogo interior disfrazado de enunciado de la narración: este segundo monólogo interior da el tono cómico al relativizar con el irónico *plutôt* lo que es una evidencia (a tenor de su declaración y al hilo de



la trama): que Benjamin está muy harto de su situación laboral y personal, y no “más bien harto” o “ligeramente harto”.

Podemos ofrecer un ejemplo en el que el monólogo interior se suma a la ironía y responde a la necesidad de evitar discutir un prejuicio en público: en la página 41 el personaje Théo, homosexual de edad avanzada, se queja ante Benjamin de los rumores que propaga Lehmann, compañero de Benjamin y encargado de las reclamaciones en los grandes almacenes en los que trabajan:

– Lehmann fait courir le bruit que je suis gérontophile. Comme qui dirait le pédophile du troisième âge, tu vois ?

(Tendre Lehmann...) PENNAC (2007: 41)

Benjamin no osa pronunciar el comentario delante de Théo (el cual, por otra parte, continúa con una réplica cómica a sí mismo acerca de su supuesta pedofilia): sin duda porque el tópico de la discusión es tabú (homosexualidad ligada a pedofilia o gerontofilia), pero la ironía del mismo es total, pues Benjamin detesta profundamente a Lehmann y en éste último la cualidad de la ternura no se da en absoluto.

### **2.2.2. Humor en la denuncia social**

La crítica social viene a menudo acompañada del humor, en ocasiones para dulcificar la misma, en ocasiones para exacerbarla mediante la ironía. Ofrecemos aquí otro ejemplo con réplica en forma de monólogo interior. Benjamin oye a su novia, Julia, denunciar la penosa situación de los ancianos en las residencias:

- D'autres que moi l'ont pigé depuis longtemps. J'ai repéré certaines transactions... Crois-moi, le vrai marché des stupps, c'est là qu'il se tient !

(Comme si c'était le moment de venir ajouter un sujet de plus à mes inquiétudes...)

- Fais gaffe à toi, Julia, sois prudente.

Mais non, elle était lancée.

- Forcement, avec les toubibs qui ne leur donnent jamais la dose suffisante pour calmer leurs douleurs...

(Julia, par pitié, occupe-toi de moi. MOI D'ABORD, Julia !)

- Et tout ça avec la bénédiction des autorités, parce qu'un vieux qui clabote d'une overdose, c'est jamais qu'une ruine qui s'effondre. PENNAC (2007: 247)

Observamos aquí de nuevo el recurso (omnipresente, como hemos apuntado) al monólogo interior como réplica no enunciada: en el primer caso se trata de nuevo de la ironía en forma de antífrasis, pero en el segundo monólogo interior entre paréntesis no se trata exactamente de ironía, sino de egoísmo por parte de Benjamin, que se sitúa como contrapunto doliente (e indolente) a la denuncia social que efectúa Julia. Vale la pena llamar la atención también sobre el uso de las mayúsculas (*MOI D'ABORD*) como simulación del grito en el monólogo interior, desesperado al tiempo que cómico, de Benjamin: se trata de un bufón egoísta. En esta ocasión nos reímos del personaje, no con él, estamos por encima de su nivel.

### 2.2.3. Situaciones marginalmente violentas

Las situaciones marginalmente violentas (sobre todo en relación con la comunidad árabe con la que Benjamin tiene una estrecha relación, puesto que ha sido más o menos adoptado por ellos en su infancia) son también a menudo filtradas por el humor para presentar una visión caricaturesca. En el siguiente pasaje, Hadouch, “hermano adoptivo” de Benjamin, rompe la muñeca y desarma a otro árabe que estaba a punto de apuñalar a un senegalés en presencia de Benjamin y la situación concluye así:

Hadouch plonge sa main dans la poche de l'Arabe et en ressort l'objet du litige, une pièce de cinq francs qu'il tend au Sénégalais. Puis, à moi qui me suis approché :

– Tu te rends compte, Ben, truander un gran Noir pour une petite blanche, c'est vraiment la crise !

Et, se retournant vers l'homme au couteau :

– Toi, demain, tu rentres au pays. PENNAC (2007: 109)

Contribuye a lo hilarante de la situación no sólo el juego de palabras basado en el oxímoron (*grand Noir / petite blanche*), sino sobre todo la idea más o menos disparatada de que entre delincuentes debe existir una ética profesional y un orden, o de lo contrario, “entramos en crisis”: el problema de Hadouch con su compatriota no radica en el hecho de que el segundo sea un estafador o navajero, sino en que ha tratado de robar a otro marginado, y para colmo, una cantidad ínfima, lo que revela su falta de “ética profesional”.

#### 2.2.4. Bufonadas (*slapstick*)

Quedan por mencionar las situaciones de puro *slapstick*, término inglés que en francés puede traducirse por *burlesque* y en castellano por “bufonada” o “payasada” (dejamos el original puesto que es el más empleado en el contexto humorístico): se trata a menudo de la pura acumulación de despropósitos, en el contexto de una situación absurda o ridícula. La referencia popular más obvia del recurso, a pesar de no ser literaria, son las películas de los hermanos Marx. Veremos cómo Daniel Pennac explota recursos fílmicos junto con alusiones al medio cinematográfico más adelante. Tenemos un ejemplo de humor basado en el *slapstick* en las páginas 68-75: Benjamin se encuentra en la cama con Julia, una reciente conquista amorosa (y su futura pareja), cuando la experiencia sexual se ve frustrada por la impotencia de Benjamin. Éste se siente completamente intimidado por el amplio recorrido de las experiencias sexuales de Julia, la cual ha compartido con él todo su armazón teórico acerca de dónde, cuándo y cómo los hombres son mejores amantes. Benjamin no puede sino reír ante la idea de que se siente observado por un coro de espectadores sexualmente competentes:

Tout autour de mon plumard se dressent des spectateurs au garde-à-vous. Et pas n'importe quels spectateurs ! Toute une couronne de Sandinistes, de Cubains, de Moïs, de Satarés, à poil ou en uniforme, ceints d'arbalètes ou de Kalachnikov, cuivrés comme des statues, auréolés de poussière glorieuse. PENNAC (2007: 69)

Sigue ineditamente al episodio de frustración sexual un pequeño metadiscurso explícito sobre el humor, en forma de diálogo entre Julia y Benjamin:

- Parce qu'en plus, tu trouves ça drôle ?
- On peut rigoler justement parce qu'on ne trouve pas ça drôle. Je lui explique. Je m'excuse encore. Je lui dis que nous sommes entourés d'un jury olympique et que je n'ai jamais été doué pour les concours. (Íbid.)

Pero la verdadera situación de *slapstick* comienza en este punto. A continuación se abre la puerta de la habitación y entra en primer lugar Julius, el perro de Benjamin, seguido de sus hermanos pequeños: Thérèse, Louna, Jérémy, Clara, le Petit (nótese de paso la ironía suprema de que el mayor de los hermanos –en realidad, hermanastros– se llame *Benjamin*). Tras preguntar retóricamente a Benjamin si sigue vivo, Thérèse (la hermana clarividente) se dirige a Julia, quien se halla desnuda sobre la cama y con la boca abierta, para efectuar la

siguiente pregunta: “– Comment faites-vous pour dormir sur le ventre, avec de si gros seins ?” PENNAC (2007: 72) Ante el estupor de Julia, Clara (la hermana fotógrafa) les tira una foto con flash para immortalizar esta situación tan comprometida. Pero como si estas bufonadas no fuesen suficientes, aún queda el golpe final, en el que el exótico coro imaginario de Benjamin viene a doblarse en la ficción con un coro real que entra detrás de los hermanos en la pequeña habitación:

Sur quoi, frères, sœurs et chien sont précipités à l'intérieur de la chambre sous la poussée hurlante d'une foule d'inconnus. Une bande rigolarde. Des corps à moitié nus, d'une beauté au moins égale à celle des Satarés de tante Julia. Tout ce beau monde plonge sur mon plumard et se met à nous caresser sous tous les angles. PENNAC (2007: 72)

La multitud de desconocidos debe su presencia en la habitación a Théo, el viejo amigo y amigo viejo de Benjamin, responsable de mantenimiento en los grandes almacenes en los que ambos trabajan, homosexual con corazón de oro. Théo suele emplear su tiempo libre (y el del trabajo) en ocuparse de colectivos en riesgo de exclusión social: en este caso, se trata de ofrecer comida y compañía a los travestis brasileños que ejercen la prostitución en el *Bois de Boulogne* de París. El narrador recupera y resume el ritmo frenético e hilarante de la escena en forma de párrafo extenso, repleto de frases simples con la yuxtaposición que ofrece la coma, recurriendo al asíndeton en la enumeración<sup>199</sup> y el episodio finaliza tras una fiesta igualmente loca en la planta inferior, cuando Thérèse recibe un obsequio por parte de los travestis:

– C'est une statuette de Yemanjá, explique Théo, leur divinité de la mer. Il paraît qu'elle leur sort sans problème de tous les pétrins.

Le diabolin positiviste se réveille en moi et me murmure à l'oreille :

– C'est pour ça qu'ils finissent au Bois. PENNAC (2007: 75)

La última observación es otra muestra de humor en la que se combina la denuncia social con el sarcasmo más crudo posible.

---

<sup>199</sup> “[T]out le monde se marre, même ceux qui ne comprennent pas. Les caresses redoublent, le flash de Clara crépite, Julius essaye de se frayer un chemin jusqu'à son maître, Jérémy ouvre des yeux comme des soucoupes, Louna sourit comme une femme enceinte, le Petit bat des mains en sautant à pieds joints, Thérèse attend que ça passe, Julia commence à rendre caresse par caresse, et moi, j'ai une peur terrible de voir débarquer l'Assistante Fée Sociale, escorté de l'Ange de Mœurs, le bleu, avec le képi.” PENNAC (2007: 73)

### 2.2.5. *Noir* y metaficción

De entre todas las instancias enumeradas, el lector habrá observado cómo el humor en la novela se manifiesta en gran cantidad de formas y recursos, salvo en uno: el narrador es constantemente reacio a generar el recurso al humor negro. Y sin embargo, existen numerosos pasajes o episodios que tienen el toque *noir* de la violencia o el carácter macabro que caracteriza el género negro. Por ejemplo, aquí podemos contemplar la descripción del primer cadáver de la novela:

Le cadavre est celui d'un homme d'une soixantaine d'années qui a dû être ventru si on en juge par ce que son ventre a éparpillé autour de lui. Tout en vomissant le plus discrètement possible, va savoir pourquoi, je pense à Louna. PENNAC (2007: 20)

El narrador no nos ahorra la descripción de la víctima cortada en dos, ni de las vísceras desparramadas. En este momento el tono sarcástico o humorístico que caracteriza el resto del relato desaparece por completo. No se trata de un caso aislado: el narrador adopta de nuevo en nuestro segundo ejemplo el tono serio para efectuar una denuncia social y a continuación enlaza con el tono *noir* de nuevo, rehuyendo el humor:

Cent mètres plus loin, la voix lamentable d'un muezzin s'élève dans le crépuscule bevillois. Je sasis ce qui lui tient lieu de minaret. C'est une petite fenêtre carrée, une aération de chiottes ou une lucarne de palier, entre le troisième et le quatrième étage d'une façade décrépite. Je me laisse un moment porter par les jérémiades de ce curé venu d'ailleurs [...]. Il y a là-dedans une douleur d'exil peu supportable. Pour la première fois, je revois le mort éparpillé du Magasin. [...] Et de nouveau les tripes du garagiste de Courbevoie. J'ai juste le temps de m'adosser à un arbre pour ne pas me répandre une seconde fois. PENNAC (2007: 52)

Podemos constatar aquí que si bien la crítica social puede ser objeto de contenido humorístico, como en los ejemplos previos, una vez entra el tono macabro en juego, la seriedad contamina los pasajes que preceden y siguen la aparición de la muerte como consecuencia del crimen, la muerte dentro del código *noir*.

El narrador no coquetea con la idea de hacer humor negro hasta quince páginas después, y aún así, es bastante suave: Benjamin está siendo interrogado en la comisaría, el comisario Coudrier le pregunta si le puede dar una descripción precisa de las víctimas y Benjamain responde “Sobre todo del hombre. En lo que respecta a la mujer, sólo vi su

brazo” (p.77). La seriedad del pasaje de nuevo nos impide reír con franqueza ante el comentario de Benjamin. El pasaje contrasta directamente con el humor “negro” (entre comillas) que despliega Benjamin cuando se trata de hacer ficción (metaficción, ya que hablamos de la ficción que Benjamin inventa para sus hermanos en forma de cuento): Benjamin relata el episodio de la primera explosión en los grandes almacenes, regándolo de ficción y reinventando parte de la historia:

Les yeux m’écoutent au-dessus des pyjamas pendant que les pieds se balancent dans le vide des lits superposés. J’en suis au moment où Lehmann se fraie un passage vers le toboggan fou. Il écarte la foule à grands coups d’un bras mécanique que le jui invente pour la circonstance.

– Comment il l’a paumé, son vrai bras ? demande Jérémy aussi sec.

– En Indochine, sur la route de Dalat, au kilomètre 317, une embuscade. Il était tellement aimé de ses hommes qu’ils ont décroché en l’abandonnant, lui et son bras, qui ne tenaient déjà plus ensemble.

– Et comment il s’en est tiré ?

– C’est le capitaine de sa compagnie qui est venu le rechercher tout seul, trois jours plus tard.

– Trois jours plus tard ! Et qu’est-ce qu’il a mangé pendant ces trois jours ? demande le Petit.

– Son bras !

Réponse habile, qui satisfait tout le monde : le Petit a eu son histoire d’ogre, Jérémy son récit de guerre, Clara sa dose d’humour [...].PENNAC (2007: 28)

La conclusión parece evidente: el humor negro está permitido cuando se metafictionaliza, para introducir la distancia entre lo macabro y la realidad de la instancia enunciativa y el público. Observamos que en esta pequeña pieza vuelven a estar presentes los recursos humorísticos clásicos del narrador que ya hemos mencionado: ironía, sarcasmo en forma de antífrasis (*il était tellement aimé de ses hommes*), hipérbole y situación disparatada (*grand coups d’un bras mécanique; le capitaine [...] est venu le rechercher tout seul, trois jours plus tard*) y finalmente el toque de humor macabro, envuelto dentro de la ficción disparatada, de lo imposible: Lehmann se ve obligado a comerse su propio brazo para sobrevivir. En cierto modo es humor negro, pero el elemento negro está diluido por completo en la atmósfera de la hipérbole cómica. El narrador, por lo general, no se permite este tipo de humor macabro fuera de la metafiction hiperbólica.

Al enmascarar lo macabro bajo la cobertura de lo ficcional, el humor vuelve a tomar el papel principal, por encima de la narración del episodio (el cual, hagámoslo notar, finaliza con la anécdota secundaria del brazo ficticio de Lehman y no con el desenlace de las

consecuencias de la bomba en el almacén). No podemos dejar de ponerlo en relación con el recurso al sarcasmo hiriente de la página 75, posible gracias a la ficcionalización (*Le diabolotin positiviste se réveille en moi et me murmure à l'oreille*), como hemos mencionado en la sección anterior.

Podemos presentar ya, al hilo del tono negro en la novela, una importante característica del policiaco en Pennac: el gusto por tender trampas narrativas al lector desprevenido. Tomemos el siguiente pasaje negro para ejemplificar este aspecto de su prosa:

Je reçois le coup de plein flanc. Pas le temps de reprendre mon souffle qu'une autre attaque, frontale, cette fois, m'envoie au tapis. Je n'ai plus qu'à me mettre en boule, me rassembler au maximum, laisser pleuvoir, attendre que ça passe tout en sachant que ça ne passera pas. Et ça ne passe pas. Ça me tombe dessus de tous les côtés à la fois. L'image qui me vient alors est celle de ces marins américains dont le bateau s'est fait couler quelque part dans le Pacifique, vers la fin de la guerre. Les hommes à la mer s'étaient agglutinés, pour faire bloc, et flottaient en se tenant les coudes, comme immense flaque humaine. Les requins avaient attaqué cette galette en commençant par les bords, grignotant, grignotant jusqu'au cœur. PENNAC (2007: 88)

El capítulo 14 abre con este pasaje, sin continuidad aparente alguna con el fin del capítulo previo. La metáfora de los tiburones devorando a los marineros como si de una *galette* se tratase es macabra, de un tono completamente negro. La desesperación de la situación nos hace pensar en la enorme paliza que debe estar recibiendo Benjamin, cuando en la siguiente frase el tono negro y nuestra empatía se despejan: Benjamin está jugando una partida de ajedrez con Stojil, el vigilante nocturno de los grandes almacenes (por tanto, sí existía una continuación con el final del capítulo 13, en el que Stojil propone a Benjamin la partida de ajedrez). El humor se provoca en esta ocasión por la inconveniencia del tono negro (la metáfora de Benjamin es tan hiperbólica que resulta inapropiada, fuera de lugar, por la discordancia de lo irrelevante que es una derrota al ajedrez entre amigos) y no gracias al mismo. Volveremos a este pasaje con más detalle más adelante, a propósito de las trampas narrativas.

## 2.2.6. Conclusión

En resumen, si bien existen contadas recreaciones que podrían tildarse de humor negro, el narrador separa o delimita cuidadosamente el espacio humorístico del espacio de

la violencia cruda: podemos observar el uno y el otro, pero raramente son simultáneos o participan de una relación causa – efecto. En otras palabras, la voz narradora se resiste a poner en juego un humor provocado exclusivamente por la violencia del crimen y en el momento del crimen. El contraste con las múltiples oportunidades no actualizadas para poner este recurso en juego es llamativo. Esta prevención contrasta fuertemente con la expectativa que el lector se crea al identificar desde las primeras líneas la novela como humorística y al observar su desarrollo policiaco. El humor clásico de una novela negra, el humor negro, no hace su aparición en la obra, la cual desconcertará al lector, puesto que sí se aprecian elementos negros y elementos de humor, yuxtapuestos cuidadosamente. En otras palabras, humor y violencia son elementos constitutivos de la novela que están lógicamente yuxtapuestos: no existe una interacción sistemática causal en la que al elemento A siga el elemento B.

### **2.3. La trama policiaca: trampas narrativas, metadiscurso y conocimiento del código**

Nos centraremos en esta sección en el último eje vertebrador de *Au bonheur des ogres*: la trama policiaca. Ésta tiene entidad propia, es decir, funciona en la novela independientemente del resto de ejes vertebradores (humor, crítica social), aunque pueda verse contaminada por ellos en múltiples ocasiones. La trama policiaca presenta una aparente sencillez que esconde una elevada complejidad formal y una reflexión *meta* sobre el policiaco que trataremos de poner de manifiesto en esta sección.

#### **2.3.1. Trampas narrativas**

Decía Umberto Eco que no hay género más metafísico que el policiaco [ECO (2005: 737-776)]. Sin duda se refería a ello porque el policiaco juega con la categoría más metafísica posible: la de Verdad. Todo policiaco es un juego del gato y el ratón a varios niveles: entre el culpable y el investigador, entre el lector y el narrador. Como veremos, al tiempo que se respetan las reglas del *fairplay*, el narrador debe construir una novela que no oculte información vital, pero que al tiempo suponga un reto para el lector. Pennac explota ese juego desde las primeras páginas de la novela, pero no se limita a la trama policiaca: el lector será colocado ante hábiles trampas narrativas, que juegan con los presupuestos del lenguaje, la pragmática o el contexto, para inducirle a extraer conclusiones equivocadas una y otra vez, no necesariamente acerca de la trama policiaca.



Hemos mencionado ya una de las primeras y quizás la más llamativa: la escena en la que asistimos al fingido despido de Benjamin por parte de Lehmann. En el momento en que leemos el pasaje, la voz narradora no nos anuncia en ningún punto que se trate de una farsa: deberemos deducirlo por nuestra cuenta, como hemos comentado, a partir del diálogo final entre Benjamin y Lehmann, así como del exagerado tono hiperbólico. De otro modo, si nos encarnamos en el prototipo de lector ingenuo, que no coopera con el texto, deberíamos esperar a la página 80, con la conversación entre Benjamin y el inspector Caregga, donde se revela y explicita tanto la farsa como los motivos de la misma. Por supuesto, es dudoso que ningún lector en posesión de una mínima perspicacia tarde tanto en descubrir el complot: una segunda representación de la farsa, a lo largo de las páginas 43-48, más delirante aún que la primera, bastará para dejarnos claro que el papel de Benjamin es un teatro. No obstante, el juego policiaco ha sido puesto en marcha desde la página 14: el lector asiste a una trampa narrativa en la que sin duda caerá, porque le falta la información del contexto.

No se trata de la primera ni será la última: de igual modo, podemos presenciar desde la primera página de la novela (11) cómo el narrador juega con las técnicas cinematográficas y literarias para provocar un *faux raccord* que nos induce a confusión y nos hace caer en la trampa narrativa (totalmente ajena al policiaco, pero que se sirve de las mismas técnicas del mismo):

Une foule épaisse de clients écrasés de cadeaux obstrue les allées. [...] Sourires crispés, sueur luisante, injures sourdes, regards haineux, hurlements terrifiés des enfants happés par des pères Noël hydrophiles.

– N’aie pas peur, chéri, c’est le père Noël !

Flashes.

En fait de père Noël, j’en vois un, moi, gigantesque et translucide, qui dresse au-dessus de cette cohue figée sa formidable silhouette d’anthropophage. PENNAC (2007: 11-12)

La trampa consiste en lo siguiente: tras la descripción de la multitud que abarrota el centro comercial y del papá Noel del mismo, el protagonista nos describe otro papá Noel. Sin embargo, esta segunda figura no es “real”, sino que se trata de un dibujo que Benjamin contempla, hecho por su hermano menor. Gracias a la naturaleza no icónica del texto literario la trampa pasa desapercibida, puesto que no disponemos de una representación visual del objeto que Benjamin describe por sus propiedades. Este procedimiento es típico de la novela policiaca: podemos recordar un buen ejemplo incluso en *Je m’en vais*, donde

Delahaye / Baumgartner es descrito y la voz narradora se centra en él durante varios capítulos, sin que podamos apreciar que se trata de la misma persona. Además de la ausencia de un referente gráfico, otros dos factores contribuyen en el texto a que la trampa sea perfecta: el narrador ha encadenado la descripción de un papá Noel con otro papá Noel. La contigüidad narrativa provoca que asumamos que los dos objetos comparten la misma naturaleza física, porque asumimos una coherencia en el tejido textual, cuando en realidad nos encontramos ante una encadenación de descripciones de naturaleza diversa gracias a una bisagra semántica.

El segundo elemento que sirve para tender la trampa narrativa es la asociación de la primera multitud (*foule*) con la segunda (*cobue*): por el mismo motivo de contigüidad que acabamos de examinar, asumimos que el referente de *cobue* es el mismo que el de *foule*; la trampa consiste en que se trata de dos referentes distintos: el primero es “real”, el segundo es un dibujo. De manera previsible, el lector caerá en la misma desde que la trampa es enunciada; pese a ello, como en toda novela policiaca construida de acuerdo al canon, el texto proporciona pequeñas pistas para el lector atento, que justificarán el *fairplay a posteriori*. En el texto que nos ocupa, estas pistas consisten en fracturar poco a poco, en forma pequeñas grietas, la solidez de lo “real” hasta hacernos dudar del carácter ontológico del mismo.

El proceso comienza con los adjetivos *gigantesque et translucide*: si bien “gigantesco” pudiera ser explicado con algún juego de perspectiva o hipérbole por parte de la voz narradora, en cuanto a “translúcido” no encontramos ninguna explicación satisfactoria (exceptuando el hecho, por supuesto, de que se trata de un dibujo): el texto exige del lector una perspicacia inusual en este punto para llegar a la conclusión acertada, sorteando la trampa y resolviendo el misterio. Sin embargo, existe una segunda pista tras la palabra *cobue*, puesto que la misma es calificada de *figée*. En este punto, la brecha de nuestras sospechas se amplía considerablemente, puesto que la adjetivación “fija” contrasta notablemente con la situación que imaginamos para la primera multitud, en medio de las compras navideñas de un centro comercial.

El narrador, sin embargo, juega con malicia con nosotros, puesto que al comienzo del párrafo no caracteriza a la multitud física por el movimiento, sino que más bien les da un carácter estático debido a la aglomeración, recordemos: *Une foule épaisse de clients écrasés de cadeaux obstrue les allées*. “Espesa” y “obstruye” nos proporcionan los semas de inmovilidad y así se tiende la trampa para que consideremos el adjetivo *figée* como una hipérbole que

exagera la realidad (personas), cuando en realidad es una adjetivación perfectamente realista que describe la representación de una fantasía (dibujo infantil de personas sobre papel).

El proceso de la trampa narrativa corresponde exactamente a las trampas de las tramas policiacas, puesto que a medida que el texto progresa, los indicios serán cada vez mayores hasta llegar a la resolución final. En nuestro ejemplo, si bien es sinceramente complicado que ningún lector haya destapado el subterfugio en el punto en que se nos conceden los adjetivos *gigantesque et translucide*, ni desde luego *figée*, sin embargo es razonable asumir que las alarmas saltarán en cualquier lector cuando se encuentre con la expresión *formidable silhouette d'anthropophage*. “Formidable silueta” pertenece al campo de la misma trampa narrativa descrita previamente: *silhouette* se corresponde a la perfección con el sujeto descrito, puesto que se trata de un dibujo. El lector, no obstante, caerá en la trampa e interpretará *silhouette* como una metáfora descriptiva que aplica un concepto pictórico a un referente físico; cuando en realidad no es ninguna metáfora, sino una descripción exacta del referente, empleando el término que le corresponde en justicia. De igual modo, interpretamos *formidable* como otra hipérbole que alude al gran tamaño del supuesto papá Noel, cuando se trata de una descripción del tamaño desproporcionado del dibujo infantil.

No existe, por el contrario, justificación alguna para la presencia de *anthropophage*. En este punto el paradigma de lo posible y lógico se rompe de tal modo que nos sorprende y percibimos sin ningún género de duda que existe algo desconcertante en la descripción a la que asistimos. Desde el punto de vista estilístico, *anthropophage* armoniza muy bien con la adjetivación precedente para los *père Noël: hydrophiles*. El eco resuena porque se trata de dos palabras compuestas por dos raíces de origen griego. *Hydrophile* hace una cómica referencia al hecho de que los niños lloran desconsoladamente al ser puestos en los brazos de estos papá Noel. No existe, sin embargo, una explicación evidente para *anthropophage*: el lector puede en este punto comenzar a construir su justificación del término de manera un tanto surrealista, apelando a metáforas. En este punto, no obstante, le queda poco tiempo para hallar la solución a la trampa, ya que una vez el narrador ha abierto la brecha de la sospecha, agranda de forma acelerada el tamaño de la misma, que pasa de pequeña grieta a abismo: el lector apenas dispone de tiempo para resolver el problema, puesto que se le enfrenta a la siguiente continuación del texto:

Il a une bouche cerise. Il a une barbe blanche. Il a un bon sourire. Des jambes d'enfants lui sortent par les commissures des lèvres. C'est le dernier dessin du Petit, hier, à l'école.  
PENNAC (2007: 12)

De nuevo, “boca cereza” puede ser explicable como metáfora por el color rosado de los labios de cualquier humano. “Barba blanca” y “gran sonrisa” no tienen nada de excepcional, pero en el momento en que llegamos a *Des jambes d'enfants lui sortent par les commissures des lèvres*, ninguna justificación metafórica puede reconciliar el objeto descrito con la realidad que le suponemos a Benjamin. Podemos, incluso, por una breve fracción de tiempo, pasar a cuestionar el género de la obra y contemplar la posibilidad de que se trate de fantasía, ciencia ficción o surrealismo. Es en este punto de máximo desconcierto cuando se nos suministra la solución al enigma: se trata de un dibujo.

Como en toda buena trama policiaca, en retrospectiva, podemos dar marcha atrás y verificar que todos los indicios previos se hallaban en el texto de forma explícita y a nuestro alcance (*gigantesque et translucide; ffigée; formidable silhouette*) para que pudiéramos llegar a la conclusión acertada antes de la revelación final por parte de la voz narradora. Y sin embargo, el juego es el mismo: las pistas han sido hábilmente camufladas; el tiempo acordado para la reflexión, demasiado breve. Hemos sido engañados.

En resumen, estamos presenciando una metáfora textual del procedimiento de exposición y disposición textual de cualquier enigma (o trampa) en una novela policiaca: en la propia *Au bonheur des ogres* sucede exactamente lo mismo; todas las pistas se pondrán a disposición del lector atento. De hecho, la primera aparición y descripción del principal asesino en la novela se produce 19 líneas después del texto citado. Nada nos hará sospechar que el *viellard d'un mètre quarante qui manipule l'engin à distance, en poussant des petits gloussements émerveillés* (12) sea en realidad el asesino que hace explotar bombas en el almacén (la primera de ellas, cinco páginas después). Y sin embargo, la descripción del personaje y el contexto en que se nos presenta incluyen ya indicios inequívocos: el anciano juega con un mando a distancia, manipula un objeto violento (un tanque de juguete), se encuentra disfrutando de la situación con cierto placer sádico.

Este procedimiento de engaño narrativo con los presupuestos del lenguaje, como clara metáfora del juego policiaco de la novela, se encuentra presente de manera constante en la obra. Como segundo ejemplo, podemos citar de nuevo la conclusión del primer enigma o resolución de la primera trampa: *C'est le dernier dessin du Petit, hier, à l'école*. Aunque nuestra trampa con el papá Noel antropófago ha sido desecha, se nos introduce inmediatamente en una segunda, sin pausa: el lector asumirá, a causa del carácter afectivo del adjetivo *petit*, que el protagonista hace referencia a su propio hijo, cuyo dibujo contempla. El hecho de que se refiera a él como “el pequeño”, así como el hecho de que contemple su dibujo, nos hacen asumir lo aparentemente lógico.

Habremos caído así en la segunda trampa tras salir de la primera: la pista en esta ocasión se encuentra en el disimulado uso de la mayúscula en *Petit*. En primer lugar, se trata del nombre propio del chico, quien se llama *Petit* a título propio, bautizado así por Jérémy (de hecho, se le bautiza como *Le Petit*, con artículo incluido), hermano pequeño de Benjamin. Luego el carácter afectivo del adjetivo, en realidad, no entra en juego: aunque *Le Petit* haya sido el hermano menor (hasta el momento) y aunque Benjamin le profese gran cariño, en esta ocasión únicamente se refiere a él por su nombre, sin más: otras implicaciones han sido construidas por el lector, sugeridas de manera hábil y “tramposa” por el texto, pero no dadas por el mismo. Del mismo modo, hemos asumido que se trata de su hijo (nada hay en el fragmento que así lo enuncie), pero este segundo engaño o trampa tardará mucho más tiempo en ser disipado. No lo será de forma explícita hasta la conversación ya citada en múltiples ocasiones con el inspector Caregga. Mientras tanto, la voz narradora parece disfrutar con el engaño, pues nos va introduciendo al resto de hermanos por sus nombres propios, sin explicitar la relación que los une a Benjamin, dejándonos asumir la misma con total libertad. He aquí cómo se nos introduce a la única de los hermanos que se ha emancipado, Louna, pocas páginas más tarde; después de que la primera bomba acabe de hacer explosión:

[V]a savoir pourquoi, je pense à Louna. A Louna, à Laurent, et à l'enfant. Trois fois qu'elle m'appelle : « Un conseil, Ben, ton avis. » Qu'est-ce que je peux bien te conseiller, ma pauvre chérie, tu m'as vu ? PENNAC (2007: 20)

Asistimos, como ahora podemos apreciar, al mismo dispositivo de trampa narrativa para el lector que hemos contemplado anteriormente: gracias al contexto y a los convencionalismos del género, asumimos que las primeras personas en que Benjamin pensará tras haber vivido la experiencia cercana a la muerte de ver explotar una bomba en su presencia (con muerto incluido), serán su mujer y su hijo. En cierto modo, el texto nos ofrece la posibilidad de esta interpretación, puesto que antes no se nos ha hecho ninguna referencia a quién es Louna, y aquí aparece: *je pense à Louna. A Louna, à Laurent, et à l'enfant*. El juego es hábil y perverso, de nuevo, puesto que el artículo definido en *l'enfant* contribuye indudablemente a que asumamos que se trata del hijo de Benjamin, quien no utiliza el posesivo *son enfant*, ni mucho menos *leur enfant*. Es más, sin ninguna dificultad relacionaremos *l'enfant* con *le Petit*, mencionado 8 páginas más atrás, del cual no se nos ha aclarado en absoluto que no sea el hijo de Benjamin: una trampa se encadena con la segunda, reforzándose mutuamente como red de equívocos en la que cae el lector

desprevenido. Más aún, se alude a Louna como *chérie*, adjetivo afectivo una vez más, que podemos encontrar habitualmente en el contexto de parejas sentimentales. La trampa consiste en que gracias a la precisión que nos aporta *ma pauvre* [*chérie*], y al contexto del que no disponemos en estos momentos, el apelativo *chérie* es perfectamente posible y concebible en una situación fraternal.

De nuevo, podríamos acusar al texto o la voz narradora de tendernos la trampa, pero una vez más, hemos sido nosotros quienes hemos caído en la misma, puesto que las muestras están ahí, si sabemos recogerlas: choca de forma sutil con nuestra primera interpretación la introducción *va savoir pourquoi*; esto debería habernos puesto sobre la pista de que pensar en Louna, en Laurent y el niño no es estrictamente previsible, como sí lo sería si en realidad fuesen su mujer y su hijo. En segundo lugar, no nos cuadra el nombre de Laurent, que como buena pista policiaca, está camuflado en la posición menos destacada, en medio de Louna y de *l'enfant*. Asumimos que, puesto que Louna es, de acuerdo con nuestra interpretación, la mujer de Ben, y que el niño es su hijo, Laurent debe ser alguien próximo en la familia, quizás el cuñado o el hermano de Benjamin. La realidad es muy diferente: Louna es, como hemos avanzado, su hermana menor; Laurent es la pareja de la hermana y el niño es el bebé del que está embarazada Louna. El embarazo es inesperado y les resulta problemático, de ahí que Louna llame constantemente (*trois fois qu'elle m'appelle*) a Benjamin, para pedirle consejo sobre si abortar o no al feto: *Un conseil, Ben, ton avis*. Y de ahí también que Benjamin se revele impotente e inútil ante la desesperada situación familiar y se compadezca de Louna con la expresión *ma pauvre chérie*. No será, sin embargo, hasta tres páginas más adelante cuando se nos proporcione la solución a esta trampa, cuando Benjamin aclare quién llama por teléfono con la precisión *C'est Louna, ma sœur* (23) y la conversación que se sucede tenga por sujeto el aborto.

Nuestro siguiente ejemplo tiene en común con el de papá Noel que se subvierte maliciosamente el carácter ontológico de los objetos descritos por sus propiedades secundarias, y no esenciales: existen numerosas trampas narrativas que se sirven de procedimientos más intrincados, desde el punto de vista textual, que la mera focalización descriptiva. Tomemos uno también del primer capítulo, en la siguiente página:

En effet, il ne me faut pas une seconde pour comprendre que Lehmann est au boulot depuis un certain temps. Il est en train d'expliquer à la cliente que c'est entièrement de ma faute.  
PENNAC (2007: 13)

El lector, ante esta frase, puede perfectamente asumir que la culpa (no se nos aclara cuál, de momento) es exclusivamente de Benjamin. Se trata, como veremos si proseguimos la lectura, de un producto defectuoso que ha originado una reclamación al supuesto Control de calidad. De modo que, en realidad, la culpa no es en absoluto de Benjamin, sino del almacén. El truco está en quién asume la enunciación (y con ella la veracidad) de la frase, la cual se halla oculta en el estilo indirecto: Lehmann está explicando a la cliente que la culpa es de Benjamin: esto no es cierto, pero Lehmann así lo explica y por tanto *c'est entièrement de ma faute* debe ser atribuido, en forma de discurso indirecto, a la enunciación de Lehmann con el *verbum dicendi explicuer*. Si, por el contrario, asumimos que la enunciación de *c'est entièrement de ma faute* corresponde a la voz narradora (esto es, al personaje de Benjamin), asumimos que la condición de veracidad se cumple desde su punto de vista y que Benjamin reconoce que es culpa suya, cosa que Lehmann explica, pero no necesariamente con el discurso directo “es por completo culpa de Benjamin”.

En definitiva, el lector ingenuo caerá sin duda en la trampa de pensar que la enunciación de la frase *c'est entièrement de ma faute* corresponde a Benjamin, y asistirá a la escena de la farsa con la convicción de que Benjamin es el culpable que Lehmann y la cliente buscan. No será hasta los indicios y la pista final (ya comentados previamente en la sección de la denuncia), o en el peor de los casos hasta la explicitación, cuando el lector pueda ser consciente de que *c'est entièrement de ma faute* no corresponde a un enunciado de Benjamin, que él asuma y con el que él esté de acuerdo, sino que se trata del efecto del discurso indirecto y por tanto corresponde a la farsa de Lehmann.

El último procedimiento relativo a las trampas narrativas que vamos a examinar tiene que ver con el juego de la anáfora y el estilo. Pennac despliega, como todos los autores, una serie de convenciones o marcas de estilo que caracterizan su prosa; por ejemplo, tiende al eufemismo como paso previo a la introducción de una escena negra. Con este efecto se crea un suspense que impulsa al lector a continuar leyendo para despejar la intriga. Así, en lugar de las palabras *explosion*, *attentat*, *meurtre* o *bombe*, encontramos sistemáticamente eufemismos de carácter neutro como *l'incident*, *la chose* o incluso los simples *cela* y *ça*. Citamos brevemente algunos ejemplos: *Mais quelque chose la lui ferme. Cela monte du ventre du Magasin* (17)<sup>200</sup>; *C'est alors que la chose se produit* (60); *Et c'est l'incident* (125); *C'était là que ça se passait* (187)<sup>201</sup>... En otras ocasiones *la chose* hará referencia a un pedazo de casquería sangrante: *La chose passe au dessus des têtes* (126) o a los genitales de una víctima: *c'est autre*

<sup>200</sup> Se trata de la explosión de la primera bomba en la novela. Observemos el doble uso del eufemismo para crear la intriga: *quelque chose* en la primera frase, *cela* en la segunda.

<sup>201</sup> En este caso se trata de la metaficción, el cuento que Ben narra a sus hermanos, al cual volveremos.

*chose, quelque chose qu'il tient au bout de son bras* (164). El eufemismo *chose* es la bisagra que sirve para anunciar y marcar que algo brutal, serio, macabro, de tono oscuro, etc., comienza en ese punto.

Ahora bien, una vez identificada y establecida esta convención de estilo característica de la voz narradora, ésta la empleará para desconcertarnos por enésima vez, haciéndonos caer en nuestra propia trampa, puesto que de pronto *la chose* pasará a tener un referente más anodino, sin relación alguna con la violencia de los crímenes. Por ejemplo, en el siguiente pasaje Benjamin persigue y observa a Julia por la tienda sin que ésta se percate: “Le petit jeu dure un certain temps, et j’atteins à un état de désir absolu, quand la chose se produit” (58). Es obvio que tras los casos previos en los que *la chose* ha tenido como referente la explosión de una bomba en el almacén, el lector atento espera y se prepara para la descripción de las consecuencias devastadoras, como hasta ahora ha sucedido en la novela. Y sin embargo, vemos nuestra expectativa defraudada cuando el referente de *la chose* sea explicitado: “Tout à coup, ses doigts jaillissent, s’enroulent, un petit pull est entièrement aspiré dans le creux de sa main” (58). El incidente que nos anunciaba el narrador consiste en el inesperado pero inofensivo robo de un jersey por parte de Julia.

Este juego o trampa es particular y diferente a los previos, en el sentido de que es ahora el lector atento y no el lector ingenuo para el que se prepara la trampa.

En definitiva, la perspicacia del lector, así como sus presuposiciones textuales, se ven constantemente puestas a prueba, prácticamente sin descanso, a lo largo del texto. Estos efectos (de carácter focalizador en la descripción, omisión en la descripción, juego con el referente, anfibologías en el discurso...) son muy comunes en la tradición del género policiaco para enmascarar las tramas policíacas ante los ojos del lector y han sido explotados hasta la saciedad, de ahí que no podemos dejar pasar por alto el uso “tramposo” constante de la voz narradora en *Au bonheur des ogres*: sin ningún género de duda responden a una meta-reflexión de los dispositivos textuales de una novela policiaca, esta vez dentro de una novela policiaca que nos alerta de las trampas de la novela policia, fuera de la trama policiaca. El texto apunta a sus propias instrucciones de lectura, su mecanismo interno, de forma tan repetitiva que se convierte en casi explícita: aquello que debería pasar inadvertido (las trampas narrativas) se señala reiteradamente, al tiempo que el mecanismo textual policiaco queda, paradójicamente, fuera del ámbito policiaco de la novela: debemos comprender que se trata de una analogía textual. El lector no entrenado, por supuesto, probablemente no reparará en el procedimiento, de ahí nuestra afirmación acerca de que Daniel Pennac es falsamente percibido como un escritor popular y que su saga policiaca no



contiene el mismo tipo de meta-reflexión profunda sobre el género que sí se halla presente y explícita en su obra más didáctica. El autor usa la misma clase de reflexión, la diferencia reside en que resulta más difícil detectarla en su saga policiaca si el lector no dispone de un conocimiento profundo de las convenciones genéricas.

### 2.3.2. Metadiscurso

En cuanto a la trama policiaca en sí, como hemos afirmado, tiene identidad propia y no se trata de una mera excusa para experimentar formalmente. Ahora bien, esto no significa que Pennac no se sirva del policiaco para poner también en escena una serie de consideraciones acerca de procedimientos narrativos relativamente complejos, tales como el metadiscurso o la metaficción. La novela rebosa de recursos *meta*, como alusiones a otras ficciones, al propio discurso, al discurso dentro del discurso...

Tal vez la ejemplificación más obvia de este tipo de recursos se halle en el cuento que Benjamin narra a sus hermanos a lo largo de la novela: inspirado por los atentados en los almacenes, Benjamin va creando una historia policiaca paralela como “cuento para dormir”<sup>202</sup>.

Se esconden en ese relato aparentemente sencillo múltiples claves de lectura de la propia *Au bonheur des ogres*. Es necesario leerlo como una meta-reflexión del autor sobre su propia obra y son varias las pistas que se nos dejan para emprender esta lectura: para empezar, Benjamin hace alusión a la técnica de inmersión en la ficción con su expresión *après que j'ai entraîné les enfants dans le cœur profond du récit*. Como buen narrador, es consciente de que existen puntos álgidos sobre los que cualquier relato pivota. En el género policiaco esta noción es clave para articular la trama, puesto que será en los puntos de mayor inmersión narrativa cuando el lector baja la guardia y el autor puede introducir las trampas o artificios necesarios para engañar al lector con información que no resulta aparente o

---

<sup>202</sup> “En bas, dans l'ex-quincaillerie, l'odeur muscade du gratin dauphinois plane encore longtemps après que j'ai entraîné les enfants dans le cœur profond du récit. Les yeux m'écoutent au-dessus des pyjamas pendant que les pieds se balancent dans le vide des lits superposés. J'en suis au moment où Lehmann se fraie un passage vers le toboggan fou. Il écarte la foule à grands coups d'un bras mécanique que je lui invente pour la circonstance.

– Comment il l'a paumé, son vrai bras ? demande Jérémy aussi sec.

– En Indochine, sur la route de Dalat, au kilomètre 317, une embuscade. Il était tellement aimé de ses hommes qu'ils ont décroché en l'abandonnant, lui et son bras, qui ne tenaient déjà plus ensemble.

– Et comment il s'en est tiré ?

– C'est le capitaine de sa compagnie qui est venu le chercher tout seul, trois jours plus tard.

– Trois jours plus tard ! Et qu'est-ce qu'il a mangé pendant ces trois jours ? demande le Petit.

– Son bras !

Réponse habile, qui satisfait tout le monde : le Petit a eu son histoire d'ogre, Jérémy son récit de guerre, Clara sa dose d'humour [...].” PENNAC (2007: 28)

algún otro recurso similar. Sin ir más lejos, en el propio pasaje, el narrador está introduciendo claves interpretativas que el lector ingenuo puede leer como un cuento infantil y por tanto pasarlas por alto.

Por otra parte, ya hemos mencionado en la sección previa la dosis de humor negro que el autor se permite en el contexto de la metaficción; además el humor negro se une a la ironía punzante *tellement aimé de ses hommes*. No profundizaremos de nuevo en este aspecto, baste ahora con recordarlo.

Expongamos ahora cómo el propio pasaje trata sobre las cuestiones de la coherencia interna, la verosimilitud y la ficcionalidad: las preguntas de los hermanos menores de Benjamin corresponden en perfecta simetría con las que el lector podría hacerse al hilo de cualquier relato ficticio, como *Au bonheur des ogres*. El término de mimesis, tal y como entiende Aristóteles el concepto de su poética, no importa tanto la verdad del relato como su verosimilitud: no se cuestiona el hecho de que Lehmann fuera abandonado por su pelotón, de que su capitán volviese en solitario a rescatarlo, o de que pudiera comerse un brazo, puesto que todos estos hechos se encuadran en el tono humorístico de la ficción; existe, por el contrario, un elemento que requiere explicación, puesto que la lógica del relato lo exige y el narrador lo omite: ¿cómo puede Lehmann sobrevivir tres días sin comida? A este respecto, Jérémy encarna el prototipo de lector curioso por los acontecimientos de la trama, mientras que le Petit encarna el prototipo de lector crítico, atento a las costuras del texto y su coherencia interna.

Más aún, en el propio pasaje se despliegan dos de las técnicas retóricas más habituales en *Au bonheur des ogres*: la mecanización de los personajes humanos (Lehmann con su brazo protésico es, por supuesto, una especie de robot) y la dotación de voluntad autónoma a partes del cuerpo humano [*Les yeux m'écoutent au-dessus des pyjamas pendant que les pieds se balancent* (28)], efectos que contribuyen, junto con la personalización de los almacenes, a recrear un universo en el que el ser humano parece tener muy poco (o ningún) control sobre sí mismo, bien porque es reificado, bien porque su voluntad se sustrae y localiza en partes corporales que actúan con autonomía, con vida propia, en ausencia de un cerebro o voluntad coordinadores de un todo. Esta identidad que se diluye entre la ausencia de volición de la máquina, o bien la multiplicación de las mismas en la corporalidad, que se transforma en múltiples órganos independientes y ajenos a la propia corporalidad, constituye otro elemento, en definitiva, que señala la alienación del ser humano en la novela, la cual podemos conectar con la crítica social omnipresente.

Por último, el componente más importante de todo el pasaje para identificarlo en tanto que un relato con claves de metaficción consiste en el final del mismo: *le Petit a eu son histoire d'ogre, Jérémy son récit de guerre, Clara sa dose d'humour* (Íbid.). Podemos sin duda relacionar esta frase de importancia clave, bajo una aparente inocencia, con la estructura profunda, disposición y organización textual de la novela. Del mismo modo que en el relato (meta)ficcional de Benjamin contiene al menos 3 tipos de subgéneros, de acuerdo con los intereses de su público (los hermanos), a saber: el cuento de ogro, el relato bélico y el gag cómico. No es posible ignorar la coincidencia con el modelo de la propia *Au bonheur des ogres*, pues encontramos al menos tres tipos de subgéneros se entrelazan en la misma, como venimos exponiendo: el relato humorístico, el relato policiaco y la crónica de denuncia social. El vínculo entre la ficción y la metaficción es tan obvio que el autor nos deja incluso el paratexto del título como pista: *Au bonheur des ogres* (hipotexto con carácter paródico del *Au bonheur des dames* de Émile Zola, con su espacio de grandes almacenes como bisagra semántica) contiene la mención a los ogros (el grupo de villanos de la novela), de igual modo que la *histoire d'ogre* para le Petit.

De modo similar, Pennac nos deja indicios sobre su proceso creativo en forma de metarreflexión cuando, tras la entrevista con el inspector Caregga, Benjamin permanece perplejo unos segundos para luego consolarse con lo que será la transformación de la entrevista, que ha tenido lugar dentro su universo diegético, en un relato ficticio para los menores (esto es, la ficción dentro de la ficción):

Mais je tiens déjà le récit que je servirai ce soir aux enfants. Ce sera le même, à ceci près que les répliques fuseront, marquées au sceau d'un humour définitif, qu'on se séparera dans un mélange explosif de haine, de méfiance et d'admiration, et que les flics seront deux [...].  
PENNAC (2007: 33-34)

El lector ingenuo pasará de puntillas sobre este párrafo, pero al leer con un ojo crítico no podemos dejar pasar varios detalles significativos: el principal consiste en que la creación ficcional de Benjamin responde a la perfección al proceso creativo de Pennac: tras la publicación de *Au bonheur des ogres* en 1985, Daniel Pennac inauguró una saga que vio su continuación inmediata con *La fée carabine* en 1987 y con *La petite marchande de prose* en 1990; en este último título, el autor incluye una nota final reveladora:

Post-scriptum :

La vie n'est pas un roman, je sais, je sais... Mais il n'y a que le romanesque pour la rendre vivable. Mon ami Dinko Stambak est mort pendant que je racontais cette histoire. Il était le vieil Stojil de ma tribu Malaussène. En vrai, il était la poésie, cet élixir du romanesque. Il était une souriante raison de vivre. Et d'écrire. De le décrire.

Je veux que ces pages s'envolent jusqu'à lui ; elles ont été écrites dans l'impatience qu'il les lise. PENNAC (2005 [1989]: 405)

La idea de que sólo el arte hace posible que la vida sea vivida es un tópico de la concepción artística, muy extendido, que podemos encontrar en autores tan diversos como Proust o Freud; no creemos particularmente interesante detenernos en esta idea aquí. La razón por la cual hemos citado el pasaje es en realidad porque Pennac muestra sus cartas y nos revela que utiliza personajes reales como fuente de inspiración para sus ficciones. Se trata de un procedimiento que no es exclusivo y del que se han servido célebres autores como James Joyce. Lo que llamaba aquí nuestra atención es que, volviendo a la cita de *Au bonheur des ogres* [PENNAC (2007: 33-34)], presenciamos en la novela al autor Pennac hablando a través de su narrador-Benjamin, en forma de metalepsis, sobre su propio proceso creador cuando nos relata que el diálogo con el inspector Caregga servirá a la perfección, introduciendo las modificaciones novelescas pertinentes, para crear su capítulo de ficción correspondiente.

En segundo lugar, no deja de llamarnos la atención que el narrador vuelve a jugar con nosotros al ratón y al gato con la excusa de la metafiction: cuando Benjamin nos hace partícipes de su intención de servirse del diálogo, pero con la diferencia de que: *à ceci près que les répliques fuseront, marquées au sceau d'un humour définitif*. No podemos evitar retroceder una página y verificar el diálogo en el nivel uno de narración, entre Benjamin y Caregga: nos pertacamos entonces de que la marca del humor contundente ya está presente, de hecho, en el diálogo que se nos ha transcrito. En el diálogo de Benjamin con el inspector se alternan las preguntas serias de Caregga con las réplicas repletas de ironía explosiva de Benjamin, entre las que ya hemos mencionado alguna, como: – *Vous n'avez rien remarqué d'anormal, hier ?* – *Si, une bombe a explosé.* (32), o bien: – *Rien remarqué d'anormal ? A part le fait que j'ai été braqué par un AMX30, rien.* (Íbid.)

Este hecho (el carácter humorístico del diálogo transcrito) nos crea una parajoda de carácter metafictional: si Benjamin pretende (a diferencia del “original”) encadenar las réplicas de forma vivaz y dotarlas de un sello de humor en su cuento, esto implica que su diálogo inspirador, en su universo diegético, carecía de vivacidad y de humor. Ahora bien,

la reproducción textual del diálogo que Benjamin caracteriza, por oposición con su futura reelaboración ficcional, como aburrido y repleto de silencios, ¡no es tal en ningún momento!

¿Cómo explicar tal paradoja? En nuestra opinión, se trata sin duda alguna de un juego de niveles ficcionales en forma de metalepsis, que permite al lector reflexionar sobre la creación artística: es necesario volver a contemplar a Benjamin como el trasunto, el reflejo del trabajo de Daniel Pennac: del mismo modo que Benjamin manipula el diálogo con Caregga y lo convierte en un diálogo entre Benjamin y dos policías ficticios de su cosecha –Jib la Hyène y Pat les Pattes–, para deleite de sus hermanos pequeños, nosotros, lectores de *Au bonheur des ogres*, hemos sufrido el mismo juego ficcional por parte de Daniel Pennac, quien deja ver su mano, no como narrador-Benjamin, sino como creador intencional de la obra<sup>203</sup>, con la que modifica el diálogo, no en nivel diégetico 2 (cuento de Benjamin), sino en el nivel diegético 1 (entrevista de Benjamin con Caregga) y la convierte gracias a su estilo, en un pasaje en realidad mucho más vivaz y divertido de lo que el Benjamin-personaje nos testifica que ha sucedido. El juego implica únicamente el pivote entre dos niveles ficcionales, pero es lo suficientemente complejo y sutil (puesto que conlleva una reflexión sobre las figuras de voz narradora, autor, personaje, intencionalidad y ficcionalidad) como para que el lector ingenuo pudiera dejarlo pasar sin la atención que merece.

Podemos tratar de reflejar el estatus ficcional y el juego de identidades en este esquema:



Figura 3.5.: “B-N” es una abreviatura para Benjamin-Narrador, con el objeto de diferenciarlo de Benjamin personaje.

<sup>203</sup> No pretendemos justificar aquí que el autor crea su obra de forma racional e intencional, el lector deberá asumirlo como una premisa en el capítulo, pues entrar en estas consideraciones nos alejaría, de nuevo, de forma innecesaria de nuestro objetivo.

Podemos quizás ahora apreciar con más exactitud el extraño carácter del denominado “Evento Ø” en el esquema. A diferencia de una elipsis narrativa (como sucede por ejemplo con el Evento 2.Ø), el estatus ontológico-narrativo del Evento Ø es extraordinario, en el sentido de que sólo podemos intuir su existencia en la narración a través de una deducción lógica por *reductio ad absurdum*: si Benjamin pretende metamorfosear el evento original (al que hemos dado el símbolo “Ø”) que acaba de vivir, en algo cómico y vivo, tal declaración de intenciones implica que no puede tratarse del evento narrado por Benjamin (Evento 1) hace un instante, puesto que tal evento ya es cómico y vivo. Los indicios de la presencia textual de “Evento Ø”, así pues, son la declaración de intenciones de Benjamin y su conclusión lógica: nada más se nos aporta que nos haga suponer que la entrevista con el inspector Caregga carece de humor y ha transcurrido de forma lenta y seca. Ningún narrador, por lo tanto, narra esta entrevista original cuya existencia inferimos únicamente.

En cuanto a presencia textual, sin embargo, lo que se nos ofrece en la obra es una entrevista marcada por el “humor definitivo” de Benjamin personaje y Benjamin narrador, plagado de réplicas vivaces en directo y en monólogo interior: hemos denominado “Evento 1” a este episodio, narrador por Benjamin-narrador, en el cual participan Benjamin-personaje y Caregga. Ahora bien, es imperativo distinguir el estatus de Benjamin-narrador de Daniel Pennac como creador de la obra. Si bien Pennac se enmascara bajo la voz o instancia narradora que comparte nombre con el personaje de Benjamin (a la que “de manera ingenua” denominamos Benjamin-narrador) con el fin de narrar *Au bonheur des ogres*, y aunque Evento 1 esté narrado por la instancia Benjamin-narrador, no sucede lo mismo con Evento Ø, puesto que éste no ha sido narrador por nadie, sino manipulado desde su categoría de idea platónica hasta materializarse en la forma del Evento 1. Esta manipulación no podemos atribuirla de ningún modo a Benjamin-narrador, ya que no se trata de la selección de una modalidad o estilo narrativos, sino de una trampa que consiste en la destrucción de la verdad del material originario y la suplantación del mismo por otro. En otras palabras: no se trata de que la voz narradora de Benjamin nos mienta a propósito del episodio o lo narre bajo una focalización parcial. La prueba de ello es que Benjamin-personaje anuncia de forma transparente sus intenciones sobre el material narrado (y las intenciones corresponden claramente a una modificación del Evento Ø para crear el Evento 2.Ø). Debemos, pues, sospechar o intuir la existencia de una entidad que ha elegido materializar el Evento Ø como Evento 1 y ocultarse bajo Benjamin-narrador, dejando una única pista: la declaración de intenciones de Benjamin-personaje. La meta-trampa ha de ser

atribuida por tanto a la intención del creador de la novela (Daniel Pennac), como una voluntad de hacer caer al lector en un juego perverso, si no es capaz de identificar a Benjamin-personaje o Benjamin-narrador como inocente de la manipulación (lo cual es, en definitiva, la esencia de las tramas policiaca y de denuncia social: el uso de Benjamin como chivo expiatorio). Sí parece de obra de Benjamin-narrador el Evento 1, pero su voz narrativa entra en contradicción con su declaración explícita de intenciones, por tanto su narración ha sido manipulada sin duda alguna por una entidad ajena. En cuanto a la modificación que Benjamin-narrador pretende hacer del Evento 1 como Evento 2.Ø, en este caso sí podemos hablar propiamente de una elipsis narrativa, ya que el Evento 2.Ø se produce en la trama (y tenemos evidencias textuales de ello), aunque no se nos narre. Sí dispondremos más adelante de fragmentos del cuento de Benjamin, donde podremos apreciar realmente la presencia de la voz meta-narradora de Benjamin-personaje, encarnado en Benjamin-narrador y transformándose así en B-N2: Benjamin-narrador 2. Más adelante citaremos un ejemplo para ilustrar la diferencia entre Benjamin-narrador y Benjamin-narrador 2 (como meta-narrador); en ello residirá la esencia de la enésima trampa narrativa dispuesta por el avieso Daniel Pennac, pero no adelantaremos aquí los acontecimientos<sup>204</sup>.

A medida que Pennac va rompiendo niveles diegéticos en su meta-ficción, la relación de coquetería entre ficcionalidad y realidad parece alcanzar su apoteosis en capítulo 29 de la novela, cuando Benjamin se percate, en un momento epifánico, de que las personas en su nivel diegético, el comisario Coudrier y el inspector Caregga, corresponden con exactitud a sus personajes de ficción *Jib la Hyène* y *Pat les Pattes*, personajes creados con antelación, no olvidemos: “les flics seront deux, deux affreux de mon invention que les enfants connaissent bien : un petit, hirsute, avec une laideur tourmentée de hyène, et un énorme chauve” (34). La descripción de los mismos se produce tras la primera entrevista con Caregga, antes de conocer a Coudrier, pero el texto (y la posterior reacción de los pequeños) nos indica que incluso antes de conocer a Caregga, Benjamin ya había creado a

---

<sup>204</sup> Este ejemplo de juego entre los niveles de ficcionalidad (que pueden llegar a implicar la presencia del propio Pennac en el nivel cero, como hemos visto) no es el único en la novela. De hecho, podemos encontrar múltiples ocurrencias del mismo. Entre las páginas 54 y 55, el narrador nos hace partícipes de la continuación de las pesquisas de *Jib la Hyène* y *Pat les Pattes*, recuperando los eventos que ha vivido hasta el momento Benjamin (íntromisión en la vida privada de los “colabores” de Sainclair, el remplazo nocturno del mostrador...), mientras contemplan en la ferretería las fotos que su hermana Clara ha colgado para secar tras el revelado. Se inicia un diálogo sobre una foto de la madre, y Benjamin nos hace la siguiente observación: “Thérèse sténographie absolument tout ce qui se dit, sans distinction, comme si cela entraînait dans un même et gigantesque roman.” (55). La metalepsis vuelve a ser compleja bajo una apariencia simple: el narrador apunta a su universo diegético y señala la artificialidad del mismo gracias a la ironía: los personajes de la novela se refieren a la novela con una figura retórica similar a la antífrasis; negando su estatus ontológico ficcional se rompe la cuarta pared, puesto que el lector es plenamente consciente de que, en efecto, se trata de una novela. Para un estudio en profundidad de este recurso metafictional tan habitual en el policiaco, véase la tesis de EFFRON (2010)

sus dos detectives para historias previas. Serán, pues, Caregga y Coudrier los que vengan a amoldarse desde la realidad diegética de Benjamin a su ficción, con la distancia pertinente:

Ils m'ont sauté à la figure avec une telle évidence que je me suis demandé comment j'avais fait pour ne pas remarquer plus tôt. Le grand et le petit. Le gros et le maigre. Le distinguished et le clodo. Le chauve et l'hirsute. Pat les Pattes et Jib la Hyène. Quasi. Enfin, avec toute la distance que la vie met entre réalité et fiction, quoi qu'on fasse. PENNAC (2007: 213)

En este punto de la novela queda claro que la realidad está siendo forzada hasta tal punto (bombas en el almacén, casualidades casi imposibles, personajes estridentes, casi grotescos, por todas partes) que la ficción parece más verosímil que la propia realidad. En cualquier caso, resulta más lógica y más fácilmente aprehensible que el sinsentido que vive el protagonista: no es de extrañar, pues, que Benjamin comience a experimentar el síndrome de don Quijote y recurra a sus ficciones para dar un sentido a su realidad. Ahora bien, la pregunta más inquietante surge cuando nos planteamos un simple dilema: ¿Caregga y Coudrier se parecen a Jib y Pat? ¿O bien Pat y Jib y se parece a Caregga y Coudrier? La importancia del sujeto de la frase es fundamental, puesto que hace pivotar la novela de la interpretación quijotesca al género fantástico, según interpretemos la relación de dependencia o subordinación entre realidad y ficción, colocando a una de las dos bajo la otra. A este respecto, Pennac lanza la piedra y esconde la mano, puesto que tras la enunciación del dilema, lo diluye en el silencio y la voz narradora de Benjamin no parece tomar un partido claro al respecto, más allá de la confusión mental, dejando en el limbo la resolución del dilema ficcional.

Esta relación entre los diversos niveles ontológicos de realidad y ficción vuelve a ponerse de manifiesto de forma cómica en el octavo capítulo de la novela, el cual comienza con un: “Il n’y a pas eu de bombe le lendemain. Ni le jour après. Ni les jours suivants.[...] Paumés dans mon imagination qui se vide, Jib la Hyène y Pat les Pattes commencent à tirer la langue. Les enfants me menacent de me remplacer par la télé si je flanche.” (57). Un capítulo que comienza con la ruptura de expectativas del lector (el cual se dispone a leer nuevos atentados en los grandes almacenes, puesto que de otro modo la trama policiaca se estancaría sin una progresión lógica) abandona momentáneamente su primer nivel de narración para exponer las consecuencias de este nivel en el segundo nivel: en una figura



retórica que los videojuegos emplearán<sup>205</sup> y de la que abusarán en el periodo en que la novela se publica y también en los años posteriores (hasta la actualidad), los personajes del universo ficticio parecen aburrirse y reclaman atención, invitan a la acción al narrador / jugador. Jib y Pat sufren debido a la falta de acción del universo de Benjamin, que se refleja en una imposibilidad de generar material narrativo en el segundo nivel. Las consecuencias son terroríficas desde el punto de vista del creador: si no da impulso a su trama con acción, el público lo abandonará por otras soluciones ficcionales alternativas: en este caso, la televisión ¿Se sorprenderá el lector cuando en el mismo capítulo, cuatro páginas más adelante, Pennac haga explotar otra bomba en los grandes almacenes? Como ya hemos mencionado, la trama policiaca en *Au bonheur des ogres* no presenta una gran complejidad en cuanto a la experimentación formal: se conforma de manera relativa –o aparentemente– dócil a los canones policiacos. Dicho de otro modo, necesita acción para mantener la atención del público, al igual que cualquier otra novela no experimental, dirigida al lector medio. No podemos evitar recordar las declaraciones de Pennac, distanciándose de forma crítica de la experimentación formal del Nouveau Roman y apostando por el realismo mágico: “La literatura hispanoamericana me salvó del nouveau roman”<sup>206</sup>.

En cuanto a las referencias a las convenciones genéricas, éstas se materializan con reflexiones metaficcionales como metalepsis o rupturas de la cuarta pared, como hemos mencionado, y parecen inagotables en la novela; algunas de ellas son explícitas y, por tanto, evidentes, como la siguiente: “La lame vibre tout contre le bide d’un Noir monumental qui devient gris, comme dans les livres.” PENNAC (2007: 108)

Otros ejemplos en la novela complican ligeramente la figura de la metalepsis: “Voilà. Il n’y a pas que dans le films qu’on reste longtemps à regarder une porte refermée.” (Íbid.: 33). En este segundo ejemplo la metaficción vuelve a ser disruptiva por la fuerte evidencia de la misma, sólo que esta vez se atraviesa también la barrera del género discursivo: la literatura hace alusión a las convenciones genéricas del cine. En efecto, la alusión dista mucho de ser inocente: Pennac se sirve con abundancia de los recursos plásticos o narrativos que toma prestados del cine, especialmente en cuanto a lo policiaco se refiere, pero también en general. Lo interesante de la frase citada es que *Il n’y a pas que dans le films* posee un significado ambivalente, que se deja a la imaginación del lector: “no sólo en las películas” tiene un valor concesivo implícito, puesto que la frase acepta ser completada con un “sino también”; la pregunta clave aquí es la siguiente: ¿“sino también en la realidad” o

---

<sup>205</sup> Se trata de las *idle animations*: el personaje del videojuego rompe la cuarta pared de forma más o menos disruptiva para invitar al jugador a seguir jugando. Véase al respecto CARRASCO & TOSCA (2016)

<sup>206</sup> En LUZÁRRAGA (1998)

“sino también en las novelas”? Dependiendo de la interpretación del lector, en juego de metaficción comprende un universo ficcional explícito y otro enmascarado bajo la metaficción, o bien dos universos ficcionales explícitos.

En otras ocasiones, la referencia al horizonte de expectativas que impone la convención genérica no resulta tan obvia o explícita como en los ejemplos precedentes. En nuestro siguiente ejemplo la metaficción se condensa en el hábil uso de un simple adverbio: “C’est évidemment le moment que choisit la porte de ma chambre pour s’ouvrir. Julius.” PENNAC (2007: 70). La presencia del adverbio *évidemment* se explica aquí por el tono irónico del discurso precedente, en el que Benjamin echa de menos a su perro Julius y se pregunta dónde podrá encontrarse, para terminar maldiciendo la “traición” de su ausencia. El adverbio “evidentemente” sólo puede explicarse como una ruptura de la cuarta pared, en el sentido de que el tono humorístico del relato impone que la realidad súbitamente decepcione y contradiga la expectativa o conjetura en forma de monólogo interior del protagonista. No existe ninguna otra razón intra-diegética que apoye el hecho de que Julius aparezca por la puerta como algo evidente; el uso de *évidemment* responde a un cliché humorístico: la realidad como agente “inoportuno” que desacredita de repente, y exactamente en el momento oportuno, las peores sospechas de un personaje fabulador, el cual es retratado así como ridículamente paranoico. “Evidentemente” pone de manifiesto que el narrador es consciente de hallarse dentro de una ficción humorística, cuyos eventos responden al cliché de la ficción.

Esta ruptura de la cuarta pared como mecanismo paradójico de legitimización del estatus ficcional de la obra no es, en realidad, novedoso ni extraño en el género policiaco. Desde el mismo comienzo del género, las alusiones a otros detectives de carácter ficcional, reconocidos como ficción, en otras obras policíacas, ha sido una constante, desde Conan Doyle (usando a Poe), Agatha Christie (usando a Doyle) o Raymond Chandler (usando a Rex Stout), de forma ininterrumpida, en diversos autores, subgéneros y continentes, hasta la actualidad. El hecho de que *Au bonheur des ogres* finalice con el despido de Benjamin en los grandes almacenes y su posterior contratación por una editorial de libros, no es en modo alguno casual y no viene sino a añadir más oportunidades para el juego de reflexión *meta* que se materializará de hecho con la continuación de la saga.

El siguiente ejemplo aúna tanto el metadiscurso como la trampa narrativa. El lector encontrará al inicio del capítulo 26 este relato, sin previa introducción:

Les mains crispées sur leurs mousquetons, les Mobiles bondirent dans leurs camions blindés. On entendit claquer des portières, puis la longue stridulation d’un sifflet, et les gyrophares

hurleurs jaillirent de la gueule des garages. Déjà, les motards ouvraient la route, dressés sur leurs étriers, tendant leurs culs ronds comme des hussards à la charge. Paris s'effaçait devant eux. Les voitures affolées grimpaient sur les trottoirs et les passants sautaient sur les bancs. Trois casernes de pompiers lâchèrent leurs monstres rouges dont les chromes hurlaient plus fort que les sirènes. PENNAC (2007: 186)

El relato prosigue durante cuatro páginas (186-190) en este mismo estilo, hasta que una interrupción en forma de discurso directo (– *Jib la Hyène et Pat les Pattes ! – Tout juste, les enfants. [...] C'est bien eux, Jérémy, tu les as reconnus.*) hará deducir al lector que no se trata de la trama policial de *Au bonheur des ogres*, narrada por Benjamin-narrador, sino del cuento para dormir que Benjamin-personaje narra a sus hermanos, por tanto convertido en Benjamin-narrador 2: meta-narrador. En el cuento aparecen personajes que corresponden directamente con los personajes del nivel narrativo superior, como el comisario Coudrier, pero el narrador se cuida muy bien de introducir personajes que son claramente una versión paródica de éstos, como el “vigilante nocturno Stojilkovitch”, quien aparece sólo tras la pausa del diálogo, en la página 191. Sin duda para incitar al juego de la confusión en el lector más ingenuo, la instancia narradora nos plantea el cuento de Benjamin sin exordio previo que nos prevenga de que hemos penetrado en un nivel ficción más profundo: sabemos con anterioridad que Benjamin narra este cuento y conocemos asimismo el argumento a grandes rasgos y ciertos personajes (Lehmann con su brazo mecánico, Jib y Pat...). No obstante, hasta esta página nunca se nos ha hecho partícipes del estilo exacto, de un extracto directo del cuento. Por lo tanto, ¿podríamos caer en la trampa de tomar el cuento de Benjamin por *Au bonheur des ogres*? Aunque la trampa narrativa está dispuesta para que así parezca, debemos señalar que el narrador en esta ocasión parece más clemente que en trampas previas: el conocimiento del código evitará que el lector competente no sea víctima en esta ocasión de la perversa jugada. A poco que se dedique un segundo a reflexionar sobre el extracto ofrecido, podrán observarse similitudes de estilo entre las voces narradoras de Benjamin-narrador (B-N) y Benjamin-narrador2 (B-N2), pero también serías diferencias.

Por lo que concierne a las similitudes, que podrían llevarnos a engaño, cabe mencionar la combinación de términos coloquiales junto con vocabulario técnico especializado, la animalización y personificación de objetos, así como la animalización de personas, el uso eufemístico del *ça* para eludir la mención del crimen, la anáfora, el recurso a las mayúsculas como efecto visual y retórico, la introducción de términos en inglés para ambientar el policiaco y la denuncia social (que ya hemos comentado precisamente en estas

páginas, acerca del papel de los medios de comunicación). Todo ello podría contribuir a hacernos pensar que los eventos descritos corresponden a las maniobras del comisario Coudrier para atrapar a los responsables de los atentados en el Magasin. Sin embargo, las diferencias son demasiado obvias, incluso para el ojo no crítico, como para pasar desapercibidas: el lector debe deducir que algo extraño sucede con la voz narradora desde el comienzo del vigésimo sexto capítulo y por tanto, hay gato encerrado.

En primer lugar, B-N jamás se sirve del *passé simple* para narrar la sucesión de acontecimientos, sino que emplea bien el presente de indicativo, bien el *passé composé*, a diferencia de B-N2, quien riega profusamente su relato con este tiempo verbal. Ya desde en las primeras líneas citadas podemos leer: *bondirent, entendit, jaillirent, lâchèrent*. La paradoja es interesante, pues tradicionalmente las gramáticas relegan al *passé simple* al dominio de la escritura, mientras que el presente de indicativo y el *passé simple* serían propios de la oralidad. Y sin embargo, apreciamos aquí que el *passé simple* reproduce un supuesto relato oral de Benjamin, mientras que la narración de B-N es recreada como una narración literaria, sin pretensiones de encarnar o representar un discurso oral. El paso de una narración marcada por unos tiempos verbales a otra narración que recurre a un tiempo tan específico y que no se ha empleado con anterioridad, debería ser nuestro indicio más inmediato para detectar la trampa antes de que “salte la liebre” con el diálogo entre Benjamin y sus hermanos.

En segundo lugar, no podemos evitar reparar en la ausencia de la marca fundamental y más característica de B-N: el monólogo interior entre paréntesis (a menudo con carácter humorístico). Ni una sola instancia de este recurso se encuentra en las casi cuatro páginas del relato de B-N2. De nuevo, este hecho nos debe inducir a sospechar que no se trata de una narración de B-N.

En tercer lugar, la narración de la voz de B-N siempre se corresponde con una focalización intra-diegética no omnisciente: B-N nos narra desde la perspectiva de Benjamin Malaussène y no tiene acceso (salvo en forma de figuraciones hiperbólicas o cómicas) a los pensamientos de otros personajes ni a hechos que no presencia. Por el contrario, B-N2 nos hace partícipes de acontecimientos en los que Benjamin Malaussène brilla por su ausencia, al tiempo que se introduce en la mente del comisario Coudrier:

Mais qu’attendait-il donc le commissaire divisionnaire Coudier ? Il attendait. Sachant par expérience que les batailles se perdent dans la précipitation. Sachant aussi que, jusqu’à présent, ses succès, sa carrière, pour ne pas parler de sa Gloire, il les devait à son sens inné de

l'opportunité. Saisir le moment. Le moment précis. Il n'avait jamais eu d'autre secret. Il attendait donc. PENNAC (2007: 189)

El talento, en definitiva, difiere de manera muy notable entre B-N y B-N2. B-N2 recurre a los clichés y estereotipos de las novelas policiacas baratas. No se permite a sí mismo la divagación rabelsiana de B-N, ni las metáforas ni hipérboles disparatadas características de éste. El producto de B-N2, en definitiva, crea la meta-paradoja suprema al final de la novela, cuando Benjamin, tras haber enviado el manuscrito con su cuento, es llamado por la casa editorial del personaje de la Reine Zabo. Nuestro protagonista se hace todas las ilusiones del mundo respecto a su manuscrito, cuando la directora se encarga de verter el jarro de agua fría nada más comenzar la entrevista:

– Ah ! Non, monsieur Malaussène, pas de malentendu entre nous, ce n'est pas pour votre livre que je vous ai fait venir, nous n'éditons pas ce genre de fadaïses ! [...] Écoutez, monsieur Malaussène, ce n'est pas un livre, ça, il n'y a aucun projet esthétique, là-dédans, ça part dans tous les sens et ça ne mène nulle part. Et vous ne ferez jamais mieux. Renoncez tout de suite, mon vieux, là n'est pas votre vocation ! PENNAC (2007: 266-267)

En efecto, la casa editorial se interesa por Benjamin debido a sus cualidades de chivo expiatorio, ahora públicas gracias a la salida del número de *l'Actuel* en el que se denuncia su labor en los grandes almacenes. Por tanto, cuando Benjamin personaje intenta actuar como narrador (meta-narrador), sus logros son verdaderamente mediocres. La paradoja es colosal, desde el momento en que cuando Benjamin narrador nos presenta a nosotros, lectores, un texto con un carácter marcadamente oral, en contraste con su meta-cuento, *Au bonheur des ogres* cuenta con un sólido proyecto estético, como venimos tratando de demostrar a lo largo de nuestro análisis.

Cerramos esta sección con un último ejemplo de metadiscurso combinado con trampa narrativa en la que se muestra la reacción inicial de los hermanos de Benjamin ante el relato ofrecido:

Ils cherchent s'il n'y a pas une entourloupe, quelque facilité de narration (ellipse abusive, flou trompeur, escamotage) indigne de mon talent et de leur perspicacité. PENNAC (2007: 193-194)

Benjamin, como meta-narrador oral, se enfrenta en directo al juicio de su público, que responde a las expectativas propias de un buen crítico policiaco: en el duelo entre autor y lector, el autor ha de jugar limpio. Los recursos que Benjamin menciona, como la elipsis abusiva que enmascara durante demasiado tiempo pistas o hechos clave para la resolución del crimen, son propios de una novela policiaca mal construida de acuerdo con el canon, pues no trata al lector en igual de condiciones que al investigador. A propósito de este punto, veremos a continuación cómo trata *Au bonheur des ogres* a su lector, y las cualidades de Benjamin Malaussène como investigador protagonista de la novela.

### 2.3.3. Conocimiento del código

Partamos del hecho de que *Au bonheur des ogres* juega limpio con su lector en todo momento a lo largo de su trama policiaca. El asesino (o, más bien, principal responsable de los crímenes considerados como asesinatos) entra en escena desde las primeras páginas y realizará varias apariciones en los momentos clave. La cobertura que lo ampara no se materializa en forma de elipsis narrativa u otros juegos de mano, sino que consiste en el paraguas de invisibilidad que proporcionan su edad y estatus social como anciano abandonado. Sin embargo, tanto su *modus operandi* como su móvil del crimen son enunciados de forma clara y distinta entre todas las posibles hipótesis que maneja Benjamin<sup>207</sup>. La explicitación llega incluso en la página 178 (*Faire croire à un attentat aveugle alors que la victime est choisie*), cuando ya es quizás demasiado evidente para el lector.

Pese a todo ello, el lector desprevenido podría cerrar la novela sin haber reparado en la importancia de un hecho fundamental: nuestro protagonista no ha resuelto el caso. Del mismo modo que Umberto Eco temía que el lector ingenuo no cayese en la cuenta de que en *El nombre de la rosa* apenas se investiga y que el investigador principal es derrotado al final de la novela<sup>208</sup> es muy posible que, debido a la yuxtaposición genérica, el lector de Pennac haya gozado tanto del viaje entre el humor delirante, la crítica mordaz y el ruido de las explosiones, la perspicacia de las hipótesis y la ingeniosidad de la resolución final, que el placer de la lectura le haya hecho perder de vista que nuestro investigador protagonista es un detective defectuoso<sup>209</sup>, un antihéroe, en definitiva.

---

<sup>207</sup> Véase su *modus operandi*: *Tu te rends compte, il y a un qui s'est trimbalé toute la journée avec cinq kilos de désberbant dans les deux poches de sa blouse!* PENNAC (2007: 128); *Incroyable ce qu'ils peuvent enfoncer dans les profondeurs de leurs poches! Et ce qu'ils construisent !* (Íbid. Véase también: 13, 60, 133, 136, 214, 177, 178, 179, 214)

<sup>208</sup> “No es casual que el libro comience como si fuese una novela policiaca (y siga engañando al lector ingenuo hasta el final, y hasta es posible que el lector ingenuo no se dé cuenta de que se trata de una novela policiaca donde se descubre bastante poco y donde el detective es derrotado).” *Apostillas al nombre de la rosa* in ECO (2005: 762-763)

<sup>209</sup> Para el concepto véase KEMP (2006)

Lo que es más, bajo su inocente apariencia de juego limpio, todo *Au bonheur des ogres* se revela finalmente cuando analizamos la trama policiaca, como una sutil y apenas perceptible inversión del género. Examinemos algunos de los puntos en los que la novela invierte el canon policiaco de manera subrepticia:

En primer lugar, cuando reflexionamos sobre el tipo de enigma que se nos plantea en la novela, se trata en realidad del clásico “misterio de habitación cerrada”: el criminal se encuentra dentro del lugar del crimen, no ha entrado ni salido ni antes ni después del mismo. *Giminni Cricket* roba el material necesario para fabricar sus bombas del almacén, las construye dentro y las hace explotar sin salir él mismo del edificio. No obstante, Benjamin Malaussène no puede deducir correctamente la solución al misterio porque centra gran parte de su esfuerzo investigador en dilucidar cómo es posible que el criminal introduzca las bombas dentro del *Magasin* sin que la policía se percate o las intercepte. En otras palabras, al contrario que en un clásico misterio de habitación cerrada, en el que el fundamento del misterio reside en cómo ha podido entrar o salir el criminal, Benjamin Malaussène cree que se enfrenta a un misterio de habitación abierta, puesto que asume que el criminal entra y sale del almacén antes y después del crimen.

En segundo lugar, la intuición de Benjamin, especialmente en lo que concierne a la psicología de los personajes, se revela finalmente como desastrosa. A pesar de que juzga por lo que son a explotadores sin escrúpulos como Sainclair, Cazeneuve o Lehmann, se dejará engañar completamente por las apariencias en lo que a Risson o Giminni respecta: para Benjamin, Risson encarna al prototipo de abuelito simpático y agradable (137), para después revelarse como un verdadero fascista repugnante (212). Más impactante aún es la anagnórisis de Giminni, que pasa de humilde vengador justiciero a auténtico sádico maquiavélico, archivillano, cerebro y ejecutor de toda una trama terroríficamente maléfica. Benjamin, señálemoslo de nuevo, no logra detener ni un solo crimen, ni al asesino: en el momento de la ejecución final, se convierte en la marioneta del villano y está manejando una hipótesis absolutamente incorrecta.

En tercer lugar, la función que cumple la policía es otra inversión del canon de la novela policiaca: si *Scotland Yard* o la *Sûreté* de París son para Sherlock Holmes y Auguste Dupin respectivamente el contrapunto inepto e ineficiente que necesitan para situarse por encima del hombre normal y resaltar su carácter sobrehumano, en *Au bonheur des ogres* la policía parece desplegar también una pasiva incompetencia vista desde la perspectiva focalizadora de Benjamin, quien nos narra cómo se limitan a anotar y guardar silencio, sin apenas actuar. Sin embargo, serán ellos finalmente quienes resuelvan el caso, a costa,

además, de la ingenuidad de Benjamin Malaussène (280-284) y su inevitable carácter de chivo expiatorio.

La última inversión del canon que merece la pena resaltar es el uso y abuso a lo largo de la novela del discurso indirecto libre entre paréntesis o sin ellos. Recordemos que Echenoz se servía del conductismo para caracterizar a sus personajes en *Je m'en vais*, técnica heredada de Jean-Patrick Manchette, quien a su vez la toma del *hard boiled* estadounidense. Si en la novela negra el detective se caracteriza por sus actos y no por sus pensamientos, aquí nos encontramos con una verborrea mental incesante, a menudo de tintes rabelesianos en su desbordamiento, que lo invade todo: hemos señalado ya los usos posibles del monólogo interior y su omnipresencia. Se trata de una contestación que invierte el canon al caracterizar al protagonista constantemente por sus pensamientos y sus palabras, antes que por sus actos. Benjamin, al contrario que Holmes, es siempre honesto y nos hace partícipes a cada segundo de sus sentimientos, opiniones, hipótesis. Al contrario que Holmes, también, errará en todo lo que se refiere a la resolución del misterio: la asimetría entre métodos y modo de focalizar la narración es total, en una inversión perfecta.

### 3. Conclusiones finales

Hemos expuesto a lo largo del capítulo el procedimiento del que sirve Daniel Pennac para construir una novela que experimenta con la esencia de los subgéneros policiacos. El juego con las fronteras genéricas, el metadiscurso (no sólo policiaco, sino también literario) y la inversión del canon genérico son la base sobre la que se construye de forma recurrente *Au bonheur des ogres*. Hemos de insistir ahora en que la costura del experimento es tan sofisticada que apenas resulta perceptible.

En efecto, el talento narrativo de Pennac, su punto fuerte como narrador, no se encuentra sobre todo en el hecho de haber construido una novela que deconstruya el género policiaco, sino en que más bien confecciona su novela con la apariencia de un policiaco clásico. Será en la fineza de análisis como los que ilustran este capítulo donde se pueda revelar el segundo nivel de lectura meta-policiaco. Este segundo nivel en ningún modo obstruye la continuidad de la trama, siempre fluida pese a sus trampas narrativas. El humor constituye sin duda el cemento textual que mantiene la novela amena, como un todo sólido y coherente, y que disimula su carácter experimental para el gran público. Ello provoca que el lector ingenuo pueda asistir al desarrollo de la novela sin percatarse de los experimentos formales que en ella se dan, al tomarla exclusivamente por un policiaco tintado de humor. El procedimiento exacto con el que Pennac se sirve del humor en tanto



que elemento de distracción para disimular una novela tan compleja desde el punto de vista del género, sin embargo, queda por estudiar y puede ser el objeto de una futura línea de investigación.

Sin embargo, hemos demostrado que el conocimiento del código policiaco y los juegos o metajuegos con el mismo que despliega Pennac en *Au bonheur des ogres* (y que continuarán en la saga) no tienen nada que envidiar a otros procedimientos marcadamente experimentales como la hibridación y la parodia de Jean Echenoz en *Je m'en vais*. Nuestra conclusión es que la percepción del primero como un autor de masas y la del segundo como un escritor de alta literatura obedece al popular prejuicio según el cual lo humorístico no puede ser considerado intelectual. El hecho de que el primer nivel de lectura sea muy accesible en Daniel Pennac contribuye al disimulo de su segundo nivel de lectura, tan rico como en Jean Echenoz. En definitiva, el género policiaco es usado por autores contemporáneos en dos novelas que tienen en común el objetivo experimental con el mismo: estilo, público, procedimientos narrativos, tratamiento de las coordenadas espacio-temporales... todo ello es completamente diferente en ambos autores. El policiaco, no obstante, es capaz de infectarlo todo, como un virus: su maleabilidad es, precisamente y sin duda alguna, lo que interesa a nuestros autores.

## Contenido del capítulo 4

Capítulo 4: <i>Memento</i> de Christopher Nolan: ecos, homenajes e inversión .....	289
1. <i>Memento</i> como ejemplar de cine <i>noir</i> o <i>neonoir</i> .....	289
2. <i>Memento</i> como relato desestructurado .....	292
3. <i>Memento</i> : de-construcción.....	293
3.1. Secuencia inicial: créditos y Leonard ejecuta a Teddy .....	295
3.2. Dos líneas temporales: blanco y negro y color .....	301
3.3. Construcción de la analepsis y bisagras en eco .....	306
4. <i>Memento</i> : focalizaciones .....	317
4.1. Focalización interna y focalización externa.....	317
4.2. La función de la analepsis: focalización interna e intriga .....	321
4.2.1. Primera función de la analepsis: recurso para la focalización interna.....	321
4.2.1. Segunda función de la analepsis: la intriga.....	324
4.3. Las bisagras finales.....	347
5. Reconstrucción de la trama .....	349
6. Conclusiones .....	371

## Capítulo 4: *Memento* de Christopher Nolan: ecos, homenajes e inversión

### 1. *Memento* como ejemplar de cine *noir* o *neonoir*

Hemos expuesto en capítulos anteriores cómo el género policiaco es ya desde su propia génesis un género poroso y transnacional por naturaleza. Además de atravesar naciones, el relato policiaco también ve cómo su discurso se adapta históricamente de forma inmediata a otros medios narrativos a medida que éstos aparecen (cine y televisión, teatro, cómic, videojuego...). La misma aseveración sobre el carácter transnacional en la literatura se aplica al cine negro, el cual nace y vive su esplendor en la Segunda Guerra Mundial y su postguerra, respectivamente, en parte gracias a los realizadores exiliados europeos que encuentran su refugio en los Estados Unidos de América:

L'emprunt du film noir au cinéma allemand des années vingt et trente est souvent expliqué par l'arrivée à Hollywood de nombreux cinéastes et opérateurs ayant fui l'Allemagne au moment de la montée du nazisme, souvent après un passage par la France ou l'Angleterre entre 1933 et 1940. DODUIK & SERRE-ÉTIENNE (2005: 112)

En efecto, la génesis del fenómeno conocido como “cine negro” resulta inconcebible sin la aportación estética previa (entre otras) del expresionismo del cine alemán o del realismo poético francés. No puede ser casual, obviamente, que el género negro forje sistemáticamente sus orígenes, tanto literarios como cinematográficos, en periodos de exilio o desarraigo existencial, ya sea en territorio estadounidense –con su Gran Depresión–, o europeo –con su Segunda Guerra Mundial–.

En cuanto a la definición del género negro en sí, como todo fenómeno cultural complejo (y como era previsible), se encuentra lejos de ser sencilla. El especialista Noël Simsolo traza en su obra *El cine negro* una presentación panorámica que nos sirve para hacernos cargo de la variedad del mismo y sus interpretaciones:

Los historiadores del cine [...] dan distintas definiciones del cine negro. Algunos lo consideran el brusco revelador de la otra cara de los espejismos del sueño americano y otros piensan que esta forma de cine amalgama las complejidades del alma humana en todas las circunstancias y en todos los países del mundo. Unos rechazan las producciones que no tratan de una época contemporánea del rodaje y otros incluyen obras que se desarrollan en el

pasado o incluso en el futuro. Muchos escriben que sólo forman parte de este grupo las películas en blanco y negro y otros no dudan en incluir las obras filmadas en color. [...] Finalmente, unos consideran que esta categoría singular dejó de existir desde finales de los años cincuenta y otros más consideran que la industria cinematográfica nunca ha dejado de producirlas, para el cine o para la televisión. SIMSOLO (2009: 13)

De la misma paradójica indefinición inicial parten otros críticos como Jesús Palacios, cuando afirma en la introducción a su obra *Neonoir*: “[T]odavía hoy es prácticamente imposible ponerse de acuerdo en cuanto a la naturaleza real del cine negro americano, y su posible definición (o indefinición) genérica.”. PALACIOS (2011: 9)

El problema no es, por otra parte, exclusivo del género negro, sino una cuestión más amplia de teoría fílmica. Jacqueline Nacache, especialista en cine estadounidense, constata igualmente el problema de partida en su obra *El cine de Hollywood*, por comparación con la teoría de la literatura:

La clasificación del cine por géneros es menos extensa de lo que haya podido ser en retórica o en literatura. Si entendemos por género las “diversas manifestaciones de una misma forma”, nuestra clasificación debería acercarse a las aplicadas a la novela: policíaca, sentimental, fantástica, de aventuras, histórica... Lo cual no tiene nada de sorprendente ya que el cine de Hollywood tiene mucho en común con la literatura de género –a la que recurre a menudo para hacer adaptaciones– y porque también tiene claramente la intención de dirigirse a la mayor parte de público. NACACHE (1997: 16)

Ahora bien, tras esta constatación inicial, Nacache recurre al criterio normativo de definición de Marc Vernet para un género, como “lo obligatorio y lo prohibido”, y la autora se ve obligada a constatar, una vez más, que “no queda sino admitir que el género cinematográfico americano no puede tener una definición estricta” (Íbid.)

Tras nuestra perplejidad inicial, cabe acudir al “repertorio” canónico sobre las películas que los críticos consideran de forma más o menos unánime como negras, y extraer de ahí los elementos temáticos o formales que podrían definir el género. La fotografía es el elemento principal que los críticos señalan como definitorio del género ya desde su inicio:

[L]o que confiere su verdadero carácter negro a estas películas es –antes que su temática– su construcción formal (más deudora del expresionismo que del realismo), la textura visual de sus imágenes, su estructura narrativa, la puesta en escena, los criterios de planificación y la

mirada crítica con la que el director contempla los hechos narrados. SANTAMARINA (2009: 13)

Sin embargo, Simsolo vuelve a prevenirnos: no existe un solo criterio que aúne de forma inequívoca el comienzo del cine negro, puesto que la disparidad de estilos de los autores se revela como demasiado grande:

En cuanto a la estética fotográfica de estas películas, es demasiado variada como para que pueda servir de signo de identidad. Artistas como John Alton, George Barnes, George E. Diskant, Ernest Lazlo o Nicholas Musuraca fusionaron admirablemente su estilo con esta corriente, pero también algunos directores de fotografía con mucho menos talento esculpieron a veces imágenes fascinantes y sublimes. SIMSOLO (2009: 15)

Queda entonces, quizá, la posibilidad de elaborar el repertorio temático y enunciar como propios del cine negro (sujetos a las consabidas excepciones que confirman la regla) los siguientes elementos: mafiosos, policías, corrupción, crimen, violencia, espacio urbano, voz en *off*, *femme fatale*... Todo ello, como veremos, se encuentra presente en *Memento*. El problema reside en que también lo está en múltiples otras películas que no calificaríamos necesariamente como negras. La propia *Memento* plantea el problema de su clasificación, objeto de este estudio. Vuelve, además, SIMSOLO a rechazar de plano nuestra propuesta: “Una película «negra» nunca se reconoce por una temática precisa, unos personajes recurrentes, el cuerpo ideológico del discurso o unos juegos iconográficos”. (2009: 17)

¿Cómo resolver este aparente callejón sin salida? Noël Simsolo concluye metafóricamente que “El cine negro es una nebulosa” (Ibíd). No obstante, tanto él como el resto de la crítica recurren en este punto a la salida infalible hacia la recepción estética. “Malestar”, *malaise*, es la palabra clave que definiría al género negro. En relación con el concepto de catarsis aristotélica, el cine negro no dejará indiferente al espectador, quien observa cómo las pesadillas del subconsciente más oscuro cobran vida en la pantalla, reflejando su sociedad o en menor medida, su propio lado más oscuro. Y *Memento*, una vez más, cumplirá con este criterio a la perfección.

Los críticos basan inevitablemente sus estudios en películas fundacionales como *Perdición* (*Double Indemnity*) [1944] o *Días sin huella* (*The lost weekend*) [1945], ambas de Billy Wilder, *Laura* de Otto Preminger [1944], *La mujer del cuadro* (*Woman in the window*) [1945], de Fritz Lang o *El halcón maltés* (*The maltese falcon*) [1941] de John Huston, entre otros muchos clásicos. Pues bien, centrados como lo hemos estado en los elementos fundadores del

género cabe preguntarse qué relación tiene el cine negro, que muchos críticos limitan a la época del cine en blanco y negro, con nuestro presente estudio, el cual se limita al paso del s. XX al XXI ¿Sigue vivo el género negro? En este punto, dos respuestas son posibles: afirmar que el género negro, proteico por naturaleza, pervive hoy día, con sus mutaciones correspondientes puesto que “En realidad, los múltiples elementos que conformaban las casi infinitas variaciones en negro del *film noir* americano clásico, tienen su continuidad en las no menos infinitas mutaciones que el género criminal irá sufriendo a lo largo de las décadas posteriores a los 60” PALACIOS (2011: 10-13)<sup>210</sup>, lo que la crítica agrupa hoy en general bajo la etiqueta anglosajona *thriller*, o bien crear una nueva etiqueta clasificatoria que dé razón de las variantes experimentadas y así emplear el término *neonoir* (o *néonoir*, en francés). Una vez más nos resulta indiferente un debate terminológico que hallamos estéril, mientras tengamos claro el objeto de nuestro estudio.

Es el momento por fin de analizar cómo esta tendencia del género a metamorfosearse experimentalmente en diversas plataformas, no sólo no se ha visto menguada, sino que aumenta y se refuerza en el periodo que hemos elegido estudiar: el paso del siglo XX al XXI, y en concreto con la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000).

## 2. *Memento* como relato desestructurado

Como paso previo se hace necesario ofrecer una sinopsis de *Memento*: Leonard Shelby, protagonista, durante un asalto a su casa que tiene como consecuencia la muerte de su mujer, sufre un accidente que lo deja sin capacidad para crear nuevos recuerdos tras el incidente. Su vida transcurre en segmentos de unos cinco minutos, tras los cuales olvida por completo qué ha sucedido previamente. Lejos de resignarse a su condición de inválido, decide planear una venganza metódica para, a pesar de su problema, encontrar al asesino de su mujer y darle muerte.

A pesar de que bajo esta presentación lineal el argumento no deja de resultar atractivo y podría filmarse una interesante película en forma de drama con él, la exposición del argumento esconde la naturaleza de *Memento* como film experimental, pues se echa en falta un elemento fundamental: la particular estructura temporal del relato. *Memento* presenta una estructura en analepsis constante, el relato procede hacia atrás y se narra desde el final hacia el comienzo. Las implicaciones de esta estructura van más allá del puro juego virtuoso.

---

<sup>210</sup> Véase especialmente también el capítulo “Mutaciones” (19-37)

### 3. *Memento*: de-construcción

Para el análisis de *Memento* en tanto que (meta)discurso, resulta indispensable recuperar la diferencia entre los elementos que los formalistas rusos denominaron *syuzhet* y *fábula*, términos que la narratología francesa, con críticos como Genette o Greimas, adoptará más tarde de diversas maneras, aunque en general se mantendrá la dualidad *récit* / *histoire*. No faltan prolijos debates sobre la interpretación equívoca de los términos *diégèse*, *discours*, *mimésis*, etc. Nos alejaremos del debate terminológico para centrarnos en la diferencia entre “historia” y “relato” que se refieren al contenido de la narración y a la forma en que éste es narrado.

La originalidad (y la grandeza) de *Memento* no reside en la complejidad de su estructura formal. En realidad, la simple complejidad formal no garantiza la calidad de ningún relato por sí misma. En 2000 *Memento* podría pasar para el espectador medio como una virtuosa y compleja sinfonía formal, difícil incluso de recomponer racionalmente en un primer visionado. Es posible, no obstante, que esta percepción acerca de la elevada complejidad formal del film se haya diluido parcialmente para el espectador que visiona por primera vez la película a finales de la década de 2010. Efrén CUEVAS realiza un acertado análisis formal de la estructura de *Memento* desde la narratología genettiana en un artículo de 2005, pero diez años después, si algo nos sorprende, es su calificación de la estructura como “el complejo laberinto narrativo de *Memento*” CUEVAS (2005: 86). Se trata, a nuestro parecer, de una desafortunada elección en tanto que metáfora, puesto que la estructura narrativa de *Memento*, su fórmula, es repetitiva y a buen seguro el espectador la identificará y resolverá sin mayor complejidad una vez el bucle narrativo de progresión y analepsis entre dos líneas temporales se nos muestre como recurrente.

La razón de esta actualización en la competencia del espectador podría encontrarse en que la complejidad formal y el efectismo de los productos culturales en general va en aumento con respecto a la tradición: las competencias que se requieren del espectador medio en los años 60 resultan muy básicas, incluso primarias, en comparación con lo necesario para interpretar productos cultural del mismo nivel en nuestros días. Partiendo de los *cultural studies*, críticos como Steven JOHNSON (2005) y Andrew DARLEY (2002) argumentan desde posiciones diversas que el producto cultural destinado al consumo de masas (ya sea película, serie o videojuego) está aumentando en su complejidad formal DARLEY (2002:23), lo cual conlleva una mayor exigencia hermenéutica. El análisis de Darley concluye paradójicamente que se está produciendo un empobrecimiento en la construcción del significado.

JOHNSON señala que juegos formales anteriormente destinados a los lectores de las vanguardias, en textos de Jarry, Perec o Faulkner, actualmente están incorporados en la esfera del consumo de masas, y cita como ejemplo el aumento en la complejidad y el número de tramas desde series como *Starsky & Hutch* (1975-1979) hacia *Canción triste de Hill Street* (1981-1987) y terminando en el virtuosismo de *Los Soprano* (1999-2007). Entre sus ejemplos cita en particular un episodio de la serie *Seinfeld* (1989-1998), *The Betrayal* [La traición], aireado el 20 de noviembre de 1997), que está construido de forma muy similar a la película *Memento*, es decir, en forma de analepsis sucesiva, destruyendo así conexiones causales tradicionales.

Podríamos argumentar que lo mismo está sucediendo en el campo de los videojuegos: Susana TOSCA<sup>211</sup> señala que la *digital literacy* (alfabetización digital) del jugador de videojuegos está aumentado a la par que su repertorio y que el videojuego exige cada vez más competencias para ser experimentado, a las que el jugador responde positivamente de forma instintiva.

En el contexto del año 2000, cuando *Memento* se estrenaba como cinta de una pequeña productora, el espectador medio no estaba expuesto al bombardeo experimental que inundan otros productos culturales (series, películas, comics) de similar alcance hoy día, hasta el punto de que resultaría difícil encontrar actualmente alguna serie popular que no incluya analepsis, prolepsis, metalepsis u otros juegos temporales. La diferencia es que en muchos casos estos juegos se incorporan de forma gratuita o efectista, mientras que en *Memento* poseen un valor como parte integral de la obra, sin la cual *Memento* pierde su razón de ser como film, su coherencia interna o su premisa intencional<sup>212</sup>.

Un análisis exclusivamente formal de *Memento*, sin embargo, resultaría en última instancia vacío y superficial, ya que no nos ayuda a comprender la naturaleza profunda de la obra. Sin duda la reubicación cronológica de los eventos satisface al público que acuda al cine en busca de una narración explicable y explicada; sin embargo esta reordenación temporal no debería resultarnos suficiente en tanto que críticos, puesto que la película no se agota en la desestructuración de la coordenada temporal, sino que esta desestructuración es una herramienta con funciones bien determinadas, como intentaremos demostrar.

El visionado de *Memento* en orden estrictamente cronológico (el cual se encuentra disponible en la edición especial del DVD en EE.UU.) distorsionaría el efecto buscado con la desestructuración temporal de la cinta y perderíamos los juegos narrativos con la

---

<sup>211</sup> CARRASCO & TOSCA (2016)

<sup>212</sup> Consideramos ya casi innecesario declarar que nos adherimos a la premisa de la creación intencional del autor, en particular en un caso como el producto cinematográfico, donde, debido a la industria que lo rodea, seguir argumentando a favor de la creación romántica parecería incluso de una candidez imperdonable.



focalización interna, convirtiéndose así en una simple historia de cine negro sin demasiada intriga ni interés.

### 3.1. Secuencia inicial: créditos y Leonard ejecuta a Teddy

Si, como afirma NACACHE:

El medio más claro para identificar el género es, sin duda alguna, el inicio del film. Momento solemne en el que el espectador entra en la ficción, los primeros planos de la narración constituyen un momento privilegiado para todos los indicadores del género. NACACHE (1997: 17)

resulta entonces indispensable un análisis en profundidad del inicio del film, desde sus créditos hasta el cierre de la primera unidad de acción, para comprender ante qué tipo de película nos encontramos, y ello no sólo en clave genérica, sino también metafórica.

Los títulos de crédito constituyen, en efecto, una fuente de información valiosa acerca de la naturaleza de la película: en ellos encontramos el nombre de la productora, *Newmarket Films*, y de la distribuidora, *Summit Entertainment*. Se trata de pequeñas firmas, alejadas de los grandes estudios de Hollywood, lo cual coloca al espectador en el contexto de una película independiente. Sigue el nombre del director, Christopher Nolan: se trata de su segunda película tras una discreta *The following* filmada en 1998, es un director sin fama previa, un desconocido para el gran público, al contrario de lo que sucede hoy día, tras haber dirigido taquillazos comerciales como su saga de Batman (2005, 2008, 2012) u otras películas de mayor presupuesto. En cuanto a los actores, Guy Pearce, Carrie-Anne Moss y Joe Pantoliano, por este orden, los dos últimos venían de estrenar el año previo el taquillazo *Matrix* (1999) y, por tanto, eran caras conocidas para el gran público; el protagonista de *Memento*, Guy Pearce, contaba con interesantes películas a sus espaldas, pero quizás su éxito más notorio, reconocido y reconocible por el público y crítica, fue el papel del policía Ed Exley en *L.A. Confidential* (1997), también una película negra, adaptación de la novela homónima de James Ellroy. En resumen, los créditos muestran actores competentes, un director desconocido y un alcance modesto, lejos de los taquillazos del cine comercial.

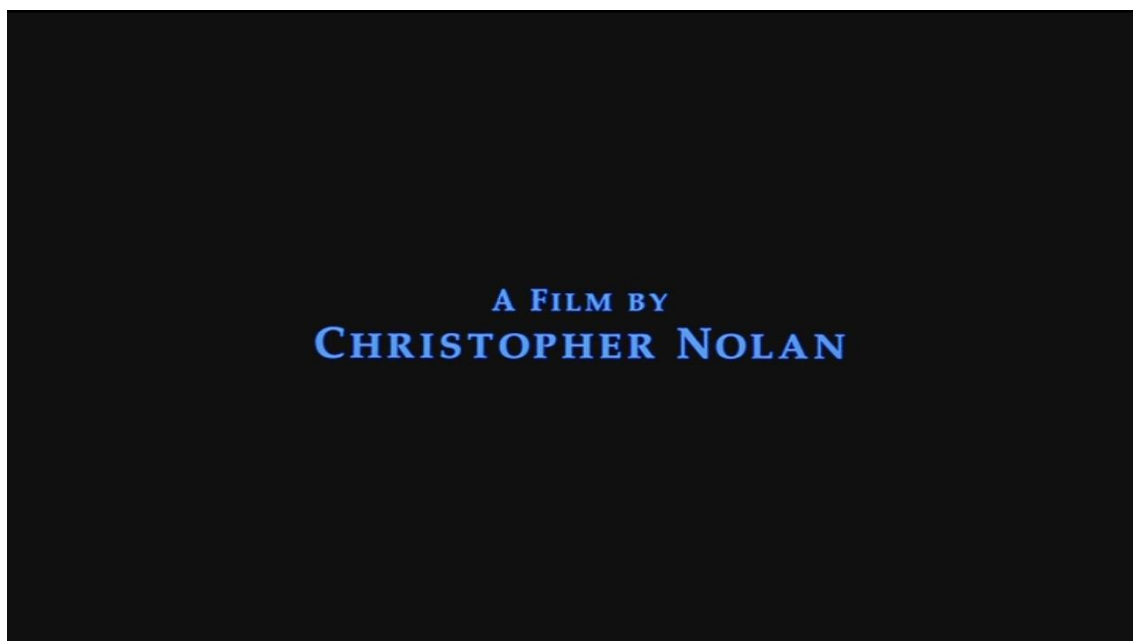


Imagen 4.1.: Títulos de crédito iniciales.

Notemos que los créditos se impresionan con letras en formato versalita, en una fuente Serif, de color azul claro y sobre fondo completamente negro. La metáfora del negro como tono de la película es obvia, pero quizás valga la pena hacer resaltar el paralelismo del azul de la letra sobre el fondo negro, puesto que el protagonista de la cinta, Leonard, vestirá durante la mayor parte de la duración de la misma una camisa en el mismo tono azul claro. Ese sobrio azul contrastando en solitario sobre el fondo negro, evoca el tono de la película la soledad de Leonard, su protagonista, en un fondo de tono negro. Leonard se ve sin amigos, ayudantes o asideros a los que anclarse, pues todo aquel que lo parece en un principio se acaba diluyendo o difuminando como ente egoísta con sus propios intereses. En su búsqueda imposible sólo percibimos la desesperación propia del *noir*.

Resulta mucho más interesante como metáfora el procedimiento de transición con que los títulos se suceden en los créditos iniciales: se trata de un fundido a negro para la desaparición de cada título, mientras que la entrada de los mismos se lleva a cabo con una simple impresión sin fundido. La duración del fundido de salida es de entre uno o dos segundos aproximadamente. Este procedimiento nos llama la atención por dos motivos: el primero, porque el fundido a negro ha sido tradicionalmente un recurso ampliamente explotado en el cine negro. La tradición en la lectura del código cinematográfico ha terminado por asignarle el valor del marco de introducción a un recuerdo o del *flashback* (analepsis). Resulta muy apropiado en una película que se inscribe en el género negro y que, por supuesto, tiene por tema principal el de la memoria y sus recuerdos. El segundo motivo

es la función del negro como metáfora cognitiva de la mente de Leonard: todos sus recuerdos a partir del accidente se desvanecen, de igual modo que las letras azules desaparecen en el fondo negro.

En resumen, los colores y el fundido a negro de los créditos pueden interpretarse como un homenaje formal al tono de la película, al código del género de la película, o bien como una metáfora del tema principal que mueve la trama de la película; están lejos de ser un recurso gratuito y nos ponen sobre aviso de que nada es casual en esta obra.

Merece la pena prestar atención, en segundo lugar, a la banda de sonido, puesto que el film abre desde el primer segundo con su banda sonora<sup>213</sup> y mantiene la primera pista<sup>214</sup> durante toda su secuencia inicial. Se trata de un tema compuesto con una orquesta de cuerda, filtrada por sintetizador, en acordes menores. Los instrumentos y la larga duración de las notas imprimen un tono inevitablemente melancólico<sup>215</sup> a la melodía, situando al espectador en un estado emocional propicio para interpretar las imágenes que sucederán como el drama que constituyen.

Tras esta presentación inicial de créditos, se sobreimprime en la pantalla el primer plano real de la película: un plano detalle en el que se encuadra la mayor parte de una fotografía polaroid, sujetada por una mano que sale parcialmente fuera de plano y de la que contemplamos los dedos índice y pulgar. Se adivina algo escrito en el dorso de la misma, pero las letras están cortadas por el encuadre. La fotografía, por su parte, refleja la imagen de un cadáver con el rostro vuelto hacia el suelo y sangre salpicada en la pared. En cuanto a la profundidad de campo, el fondo del plano es indistinguible como algo significativo, al no estar enfocado:

---

<sup>213</sup> Con temas instrumentales a cargo en su mayor parte del compositor David Julyan, excepto en lo que a canciones, en su mayor parte no instrumentales, ya editadas por otros artistas, como la pista final de la película (*Something in the air*, de David Bowie), se refiere.

<sup>214</sup> Titulada *Opening Titles/Polaroid Fades*, de Julyan.

<sup>215</sup> Recordemos aquí la etimología de la palabra melancolía, “bilis negra”, para añadir un tono negro adicional presente en la introducción.



Imagen 4.2.: Plano inicial

El título se sobreimpresiona en el plano, con el mismo efecto de fundido descrito, y el resto de títulos desfila poco a poco mientras el plano se mantiene. La mano vibra ligeramente (y la foto con ella) de cuando en cuando, mostrando que no se trata de un plano congelado. Sabemos que el plano detalle es un plano clásico y de fundamental importancia en las películas o series policiacas (no necesariamente negras), puesto que es empleado para llamar la atención del espectador sobre un elemento que será vital a la hora de resolver el puzle de trama. El detalle de la foto y la identidad del asesinado en la misma jugarán un papel fundamental (si bien nada clásico en la resolución de la trama de la película). Se ofrece al espectador la contemplación del plano durante una duración muy considerable: desde el segundo 19 hasta el 52, un lapso más que suficiente para que el espectador perciba, identifique y retenga todos los elementos que se le muestran en el plano.

A lo largo de estos treinta segundos de exposición el espectador atento percibirá un leve cambio en la coloración de la fotografía mostrada. Ésta pierde nitidez y color poco a poco. Lo que pudiera pasar como un efecto extraño o poco perceptible de pronto se acentúa y pasa a acaparar nuestra atención cuando la mano que sostiene la fotografía agita la misma, en el movimiento clásico para airear y así revelar una fotografía polaroid; sin embargo la fotografía se muestra cada vez menos nítida. El procedimiento se repite varias veces, a medida que las notas de la banda sonora se alargan. En el minuto 1:30 la fotografía ha perdido todo cromatismo o forma y se muestra completamente en blanco.

El procedimiento narrativo que se está empleando en esta secuencia inicial quedará ya completamente explicitado en los planos que siguen, si acaso el espectador no lo ha percibido en el revelado de la foto: a continuación la mano que sostiene la fotografía, en un plano secuencia que va desde la cintura del personaje hasta su rostro en primer plano, pasa la fotografía de su mano izquierda a la derecha, introduce la instantánea en una cámara polaroid y al instante se dispara un flash.

En este punto se nos muestra la cara del que (asumiremos correctamente) será el protagonista de la cinta, caracterizado por metonimia a través de las manos: se nos muestra parte de una inscripción (percibimos únicamente el “is” final), de la que más tarde sabremos que es un tatuaje –elemento clave por su significado central en la historia– y también, durante breves momentos, el anillo que luce su mano izquierda, como podemos apreciar en mitad del plano secuencia:



Imagen 4.3.: Plano detalle del anillo en la mano de Leonard antes de introducir la foto en la cámara (1:35)

El anillo cobra una significación especial, ya que enseguida se nos informará de que la mujer de Leonard (el protagonista) ha muerto asesinada (aparentemente por el hombre de la fotografía), de modo que el hecho de que Leonard porte todavía su anillo, aun siendo viudo, nos señala la obstinación con el pasado, la voluntad férrea de no olvidar y el carácter determinado del protagonista.

El plano secuencia se corta por fin con un montaje de otro primerísimo plano en el que Leonard guarda su polaroid bajo la chaqueta y volvemos a otro plano de su rostro, contemplando fijamente algo que un esperado plano de *raccord* no nos muestra de momento. Por si el hecho de revelar a la inversa una instantánea y de introducir la fotografía en la cámara no fueran lo suficientemente explícitos acerca de qué está ocurriendo con la narración, se suceden otros planos: el detalle de la sangre en el suelo que fluye a la inversa de lo que cabría esperar por la gravedad, un casquillo en el suelo, unas gafas, la cabeza del cadáver y, de pronto, el plano más explícito de todos, en el cual Leonard extiende su mano y una pistola vuela desde el fuera campo para alcanzar, violando las leyes de la gravedad, su mano. En este punto incluso el espectador menos atento habrá percibido que todo está siendo proyectado en forma de rebobinado o marcha atrás, procedimiento sin duda común para el operador casero de una cinta de vídeo o DVD, pero nada habitual en la proyección natural de una película —quizá con excepciones en cintas de humor, ciencia ficción, parodias—.

Toda la secuencia aporta la clave de lectura para interpretar gran parte del relato: la trama funcionará “al revés”. Sin embargo, este procedimiento del rebobinado no se repetirá más en lo sucesivo: si el espectador obtiene la sensación de que la cinta procede “hacia atrás” es porque el relato se articulará parcialmente en forma de analepsis sucesivas. No obstante, es obligado señalar que la analepsis, estrictamente hablando, poco tiene que ver con el rebobinado o marcha atrás: el procedimiento del popular *flashback* cinematográfico es un salto temporal hacia un punto anterior, pero tras esta quiebra del orden cronológico, su narración vuelve a funcionar de forma lineal en todo momento. En otras palabras, rebobinado y analepsis son a menudo utilizados como sinónimos semánticos, cuando la realidad es que formalmente funcionan de forma muy poco similar. El rebobinado es necesario como primera pista para el espectador, sin duda alguna por su carácter llamativo y evidente para el público, que no puede evitar centrar su atención en el mismo y percatarse de la clave interpretativa, pero la película procederá violando el orden cronológico habitual o percibido como habitual por el espectador inocente.

La secuencia se cierra con más interrogantes aún, puesto que finaliza con Lenny arrodillándose, el casquillo volando para introducirse en su arma, las gafas del suelo realizando un movimiento similar para colocarse en la cara de la víctima (que seguimos observando de espaldas, en contraplano con Leonard), el disparo que efectúa Leonard, y, por último, la víctima que cobra vida durante un breve instante (en el que apenas apreciamos su rostro) para girarse y gritar ¡*Oooooon!*

Sabemos ahora que el protagonista (de quien aún ignoramos el nombre) ha ejecutado al hombre de quien saca la fotografía (también desconocido), pero lo ignoramos todo en cuanto a los motivos y circunstancias que rodean la escena. Nolan lleva a cabo otro fenómeno de inversión durante la secuencia inicial: la película comienza con un plano detalle, y procederá a ir abriendo sus planos de forma inversa al procedimiento habitual, de forma que pasaremos con un plano secuencia a un primer plano (cuerpo y rostro de Leonard) e incluso a un plano medio (Leonard se arrodilla), con primerísimos planos intercalados. No obstante, a medida que el encuadre de los planos se vaya ampliando, en contra de lo que cabría esperar, los interrogantes narrativos aumentan en lugar de disminuir. A pesar de contar con más contexto y de ampliar cada vez más el fuera de campo desde la secuencia inicial, la asimetría entre el plano y la cantidad de información es notable, pues los quién, cómo y por qué se acumulan con cada apertura del plano desde la fotografía inicial. En lugar de resolver el misterio con planos detalles desde primeros planos o planos medios, Nolan lo crea con planos medios o primeros planos partiendo de un plano detalle. La inversión de la intriga irá a la par con la inversión formal de la coordenada temporal.

Notemos la habilidad del director a la hora de realizar la inversión semántica, pues se ha invertido incluso en forma de rebobinado la banda de sonido cuando la víctima grita “¡Nooo!” antes de ser ejecutada: el “No” se transforma en “On”, palabra que en inglés significa, entre otras muchas acepciones, “encendido” o “adelante”, y es el rótulo o la indicación común en cualquier aparato que conste de un botón que haga iniciar la acción que corresponda. De este modo, la súplica final de la víctima (que da fin a la historia en orden cronológico) se convierte en el inicio metafórico de la cinta, al ser invertido el orden fonético de la palabra, de “no” a “on”.

En el minuto 2:07 esta secuencia inicial finaliza con fundido a negro y arranca otra secuencia fácilmente identificable como desconectada de la anterior, ya que está filmada en blanco y negro. Estos dos primeros minutos de película proporcionan las claves interpretativas y metafóricas, mientras el resto de la narración procederá siguiendo un procedimiento más homogéneo y sencillo.

### **3.2. Dos líneas temporales: blanco y negro y color**

En *Memento* se distinguen con claridad dos líneas temporales. Para ayudarnos, en tanto que espectadores, a identificar el tránsito de una línea temporal a otra (constante y alterno a lo largo de la narración) existe en la película un efecto de bisagra formal muy

evidente: la alternancia entre secuencias narradas en blanco y negro por una parte y, por otra parte, secuencias narradas en color. Cada secuencia corresponde inequívocamente a una línea temporal de las dos.

Es posible que el espectador tenga la sensación de que existen muchas más secuencias en color que en blanco y negro, pero esta impresión se debería a una distribución temporal asimétrica en lo que a la duración se refiere: los segmentos filmados en color poseen mucha más extensión temporal que los segmentos en blanco y negro, algunos de los cuales llegan a durar únicamente unos pocos segundos<sup>216</sup>. No obstante, la distribución numérica de las secuencias es exacta: 22 segmentos o secuencias en blanco y negro se alternan sucesivamente con 22 segmentos o secuencias en color. A un segmento en blanco y negro sigue invariablemente otro en color y viceversa.

La secuencia inicial tras los créditos (Leonard ejecuta a Teddy) corresponde, al estar narrada el color, a la línea temporal narrada en color a lo largo de la película y sigue, exceptuado el procedimiento de rebobinado, las reglas que gobiernan la narración en color en cuanto a su orden en el relato.

Esta división inicial de la historia en las dos líneas temporales es clave para el análisis de la coordenada temporal en *Memento*, puesto que las dos no poseen el mismo tratamiento narrativo. Es decir, mientras que los segmentos en blanco y negro (en lo sucesivo “línea Alfa”) progresan en orden cronológico (Leonard mantiene una conversación telefónica con un interlocutor anónimo a lo largo de varios minutos), no sucede lo mismo con los segmentos narrados en color. Esta segunda línea temporal (en lo sucesivo “línea Beta”), progresa mediante analepsis constantes, desde el final de la historia de la línea Beta hasta su comienzo, pues, en orden cronológico, Leonard planea una venganza contra Teddy, se ve envuelto en una breve aventura con Natalie y finalmente ejecuta su venganza contra Teddy.

*Memento* no es, como popularmente se afirma, un relato en *flashback*. Y no lo es porque únicamente la mitad de la película (distributiva, no cuantitativamente) está narrada en analepsis (línea temporal Beta), y, en ella, no se da un único relato en analepsis, sino que la historia se nos narra mediante 22 analepsis sucesivas. Estas analepsis no toman todas como punto de referencia el mismo momento (el presente), sino que cada una de ellas es una analepsis que toma como punto de referencia un punto temporal pasado donde comenzó la analepsis anterior del relato. Para terminar, analepsis adicionales de diversa duración hacia líneas temporales distintas de Alfa y Beta se intercalan tanto en la línea temporal Alfa como la Beta. Por ejemplo, en la línea Alfa tenemos analepsis con la historia

---

<sup>216</sup> La duración de la serie de secuencias en color es de 120 minutos, frente a 24 minutos filmados en blanco y negro.



de Sammy Jankis y en la línea Beta brevísimas analepsis de Leonard con su mujer e incluso un fotograma que no correspondería a una analepsis sino a una ensoñación, de significado al menos enigmático. Lo que sigue, por tanto, será un esquema simplificado de Alfa y Beta que obviará ciertos segmentos en pro de la claridad en la exposición.

Tomemos por fin la *historia* (por oposición a *relato*) narrada en la línea temporal Alfa y dividámosla, siguiendo el criterio del director, en 22 segmentos. Asignemos un número a cada segmento. A continuación podemos hacer lo mismo con la historia narrada en la línea temporal Beta, y asignar a cada segmento una letra del alfabeto.

De este modo se nos presenta la siguiente estructuración de las dos historias en las líneas temporales:

**Línea Alfa:** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

**Línea Beta:** A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T, U.

Las dos líneas se entrecruzarán de manera alternativa. Ésta es la primera dificultad interpretativa que presenta la coordenada temporal en *Memento* para un visionado. La segunda dificultad se produce en la narración, bajo la forma de analepsis sucesivas, de la línea temporal Beta. El relato invierte totalmente el orden de la historia o acción, de modo que, mientras que en la línea Alfa el tiempo del relato coincide casi plenamente con el tiempo de la historia (breves analepsis exceptuadas), en la línea temporal Beta no se dará esta coincidencia: al tiempo del relato 1 corresponde el último segmento de Beta, el segmento “U”; al tiempo de relato 2, corresponde “T”, y así sucesivamente.

Nos encontramos ahora en disposición de reflejar cómo se insertan alternativamente las líneas temporales en el relato, una siguiendo el orden cronológico de la historia (Alfa), y la otra invirtiendo este orden cronológico (Beta):

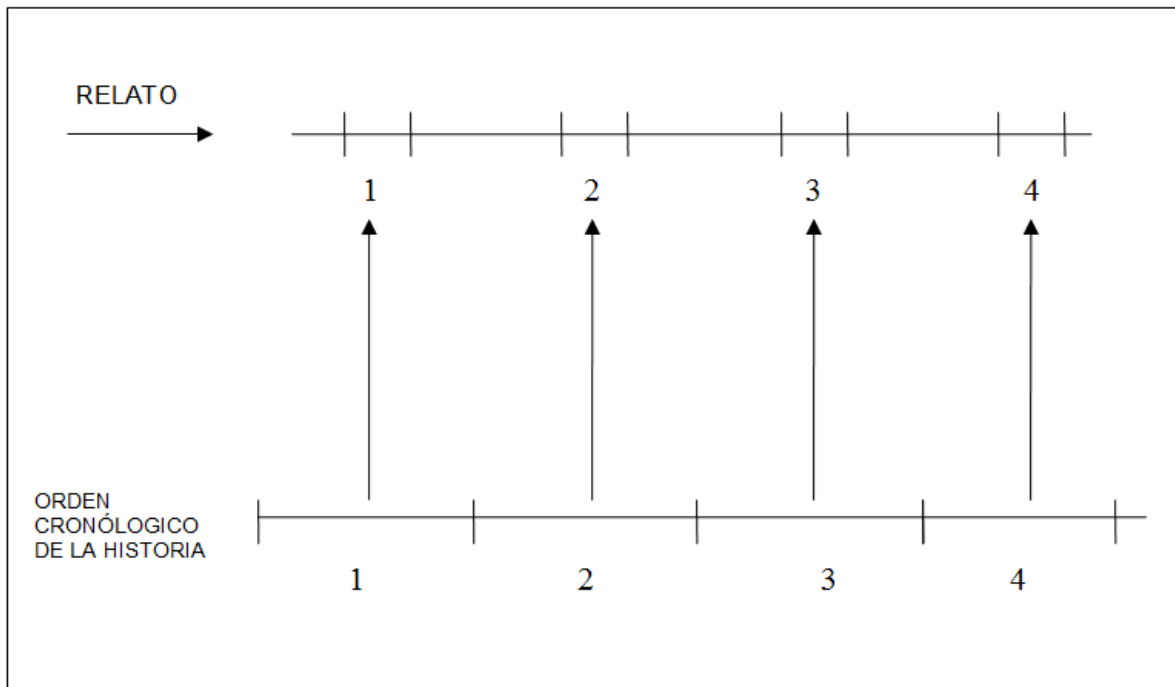


Figura 4.1.: Línea temporal Alfa insertada en *Memento*:

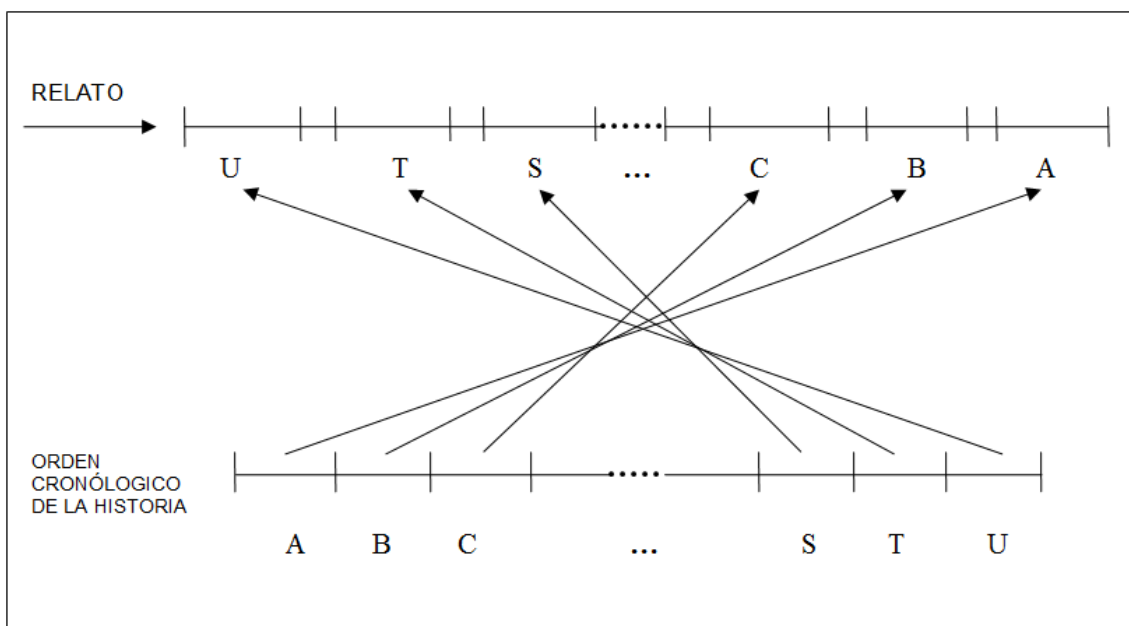


Figura 4.2.: Línea temporal Beta insertada en *Memento*:

Pasemos por fin a contemplar *Memento* integrando ambas líneas temporales. La estructuración del relato se nos aparece ahora como evidente:

Orden del relato:

[Escena inicial], 1, U, 2, T, 3, S, 4, R, 5, Q, 6, P, 7, O, 8, Ñ, 9, N, 10, M, 11, L, 12, K, 13, J, 14, I, 15, H, 16, G, 17, F, 18, E, 19, D, 20, C, 21, B, 22, A.

Surge ahora la tercera dificultad que nos plantea *Memento* en cuanto a la temporalidad: ¿cómo reordenar la historia, a partir del relato, integrando las líneas Alfa y Beta? En otras palabras, ¿cuál es la relación temporal entre la línea Alfa y la línea Beta?

Hasta casi el final del relato, el espectador no podrá adivinar dónde ubicar temporalmente la línea Alfa con respecto a la Beta. Durante la mayor parte del relato no disponemos de ningún indicador que establezca conexión alguna entre las dos líneas. De hecho, numerosos elementos apuntan a la desconexión entre ambas: en la línea Alfa (blanco y negro) Leonard se encuentra en una habitación de hotel con un cuadro de un paisaje marino, su cara no tiene ninguna marca y después de afeitarse y tatuarse el muslo viste una camisa a cuadros y unos pantalones vaqueros. En la línea temporal Beta (color), Leonard recorre la ciudad con una camisa azul y un traje beige, luce una doble cicatriz en el rostro y su habitación de hotel es diferente. Poco a poco, iremos ubicando al Leonard en blanco y negro en el mismo motel (*Discount Inn*) donde se hospeda en la línea en color. En el último segmento en blanco y negro podremos por fin determinar con precisión la ubicación de la larga conversación telefónica de Leonard con respecto a sus vagabundeos por la ciudad en un Jaguar en busca de John G. En realidad, se nos revelará en el tránsito de este último segmento en blanco y negro (22) al último segmento en color (A) que no se trata de dos líneas separadas temporalmente por un gran intervalo, desconectadas entre sí o con una elipsis que las separe, sino que la línea Alfa precede de forma inmediata a la línea Beta. Si el espectador suponía lo contrario por las evidencias de la habitación, el rostro o la ropa de Leonard, había conjeturado de forma errónea y será desengañado a continuación. Tras hablar por teléfono a lo largo de la mañana en que comienza la historia, vestido con su camisa a cuadros, vaqueros y zapatos, Leonard desciende al hall del motel *Discount Inn*, donde se nos revela definitivamente que Teddy ha sido su anónimo interlocutor al teléfono durante toda la conversación, y procede a dar los primeros pasos para llevar a cabo su plan de venganza (plan que será narrado en color, ya que es la línea Beta). El momento en que se pasa de una línea a la otra es precisamente aquel en el que Leonard se viste con el traje azul y revela la fotografía que ha tomado del cadáver de Jimmy G. (momento en que se pasa del segmento 22 al segmento A). Esta transición del blanco y negro al color es la única que no se produce gracias a un efecto de montaje y con fundido a negro, y posee a nuestro juicio implicaciones metafóricas que analizaremos más adelante. Por el momento expondremos la ordenación cronológica de la historia frente al relato:

Orden de la historia en *Memento*:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T, U, [Escena inicial].

Queda claro que la línea Alfa y la línea Beta han sido delimitadas formalmente (gracias al tratamiento cromático) como dos temporalidades diferentes, sobre todo porque una procede en forma de analepsis y la otra no, pero lo cierto es que se trata de una sola línea temporal continua, que opera sin elipsis temporal alguna desde el comienzo de la historia hasta su fin, simplemente desestructurada por su tratamiento formal.

### 3.3. Construcción de la analepsis y bisagras en eco

Nos centraremos en la línea temporal Beta (color) para estudiar cómo progresa la narración en forma de analepsis, característica de esta línea. Intentemos representar el funcionamiento de la analepsis en *Memento* con el siguiente esquema:

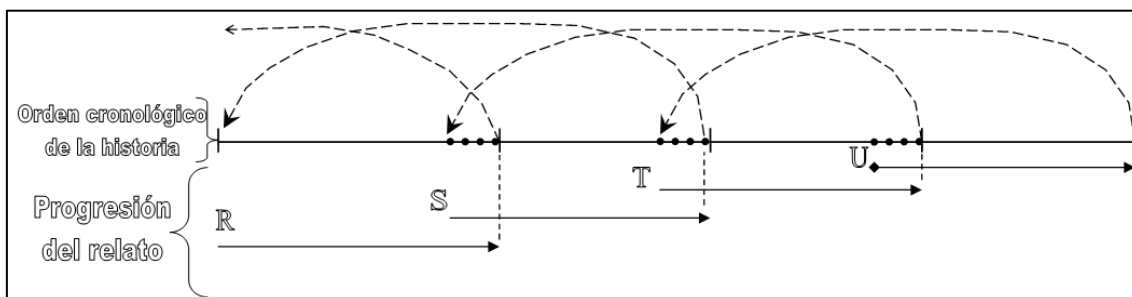


Figura 4.3.: Narración en analepsis de la línea temporal beta  
(excluida la línea Alfa del análisis).

El relato comienza en el punto “U” (señalado con el rombo), sigue la línea en forma de flecha hasta el final del orden cronológico de la historia, y a continuación se produce la analepsis (con un segmento en blanco y negro intercalado, el número 1). El relato salta después desde el final de U hasta el comienzo de T, como indica la línea desdibujada con trazos discontinuos. Tenemos, por tanto, una elipsis momentánea en la narración desde el comienzo de T hasta el comienzo de U. Esta elipsis, no obstante, se irá disipando a medida que la línea del relato avanza, “rellenando el hueco”, por así decirlo, mediante la narración en analepsis. El constante salto de la analepsis (y la consiguiente elipsis narrativa) no es, por tanto, gratuito.

Queda por señalar el significado de los micro-segmentos con punteado en la figura 1.5. Tras una inspección más detenida del fenómeno, nos percataremos de que la ejecución de la analepsis en *Memento* no es perfecta, pues el segmento narrado en analepsis no termina exactamente donde comenzó el segmento anterior. Existe un micro-segmento común a ambos. Recordaremos al lector el fenómeno con un ejemplo característico: un segmento en color comienza con Leonard sentado en el baño de una habitación de hotel, sosteniendo una botella de alcohol en sus manos. Leonard examina extrañado la botella y reflexiona con la voz en *off*: “No me... siento borracho”. Cuando se produzca la analepsis y se nos narre el segmento anterior, éste finalizará con Leonard examinando la botella y pensando “No me... siento borracho”.

De igual modo, la exhortación angustiada de Leonard diciéndose a sí mismo “Apúntalo, apúntalo, apunta qué ha pasado, vamos, concéntrate, mantenlo en tu cabeza...”, es la que abre un segmento y la que cierra el siguiente segmento en color el orden del relato (para entonces ya sabremos qué quería apuntar Leonard). Es decir, las narraciones en analepsis poseen siempre un microsegmento común a ambas (representado en el esquema por el micro-segmento punteado): el comienzo de la precedente en el relato se solapa con el final de la siguiente en el relato.

Presenciamos, por lo tanto, micro-segmentos de narración iterativa a lo largo de todo el relato, cada vez que finaliza un segmento en color (no sucede lo mismo con la línea temporal Alfa en blanco y negro). Esta bisagra narrativa en forma de iteración cumple la función de ayuda que indica al espectador desde dónde se ha producido la analepsis, para que pueda más fácilmente volver a reordenar en su mente los segmentos de forma cronológica. Normalmente, además, coincide bien con un punto álgido de la narración (por su tensión dramática o clímax) o bien con una marca especialmente llamativa en la enunciación. Sin estos microsegmentos, la narración en *Memento* sería más caótica aún para el espectador de lo que parece a simple vista.

La elección de estas bisagras iterativas revela un virtuosismo destacable a la hora de efectuar el montaje de la película. El montaje, fenómeno característico y fundamental del relato cinematográfico en casi cualquier concepción de la estética o teoría fílmica, pasa en *Memento* de ser un convencionalismo que el espectador asume de forma inconsciente, a convertirse en el centro del relato y objeto de reflexión consciente sobre su naturaleza. En este punto remitiremos al excelente clásico *Estética del cine* [AUMONT et alii (2012: 53-88)], donde se propone un buen resumen de las funciones principales del montaje, así como las concepciones opuestas del montaje por parte de sus dos principales teóricos, André Bazin y

S. M. Eisenstein. Citaremos como punto de partida para destacar la originalidad de *Memento* la definición general de montaje que ofrece la obra:

[L]a primera función del montaje [...] es la *función narrativa*. Todas las descripciones clásicas del montaje consideran, de manera más o menos explícita, esta función como la *función normal* del montaje; desde este punto de vista, el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas: bajo esta perspectiva, se trata siempre de conseguir que el «drama» sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador. AUMONT et alii (2012: 64)

Se ofrece una definición de montaje (o mejor dicho, su función) en base a dos criterios: uno formal (ejecutar la transición narrativa) y el otro utilitario (facilitar la labor del espectador). En *Memento* la segunda función es clave, pues como hemos indicado el punto en el que se produce el montaje (tras la narración iterativa) constituye una ayuda indispensable para el espectador a la hora de reubicar cronológicamente la historia. El primer punto, “asegurar el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación [...] de causalidad y/o temporalidad diegéticas” es donde *Memento* pone a prueba la habilidad del director a la hora de montar la película: si bien es raro encontrar una película (o relato, en general) que no cuente con algún tipo de juego temporal en forma de elipsis, analepsis, prolepsis, resumen, sumario, etc., lo cierto es que *Memento* hace de la excepción puntual la regla de construcción del conjunto. Al violar la progresión cronológica con la analepsis recurrente en la línea Beta, pero respetar la identidad historia y relato en la línea Alfa, el “encadenamiento de los elementos de la acción según la causalidad” se pone a prueba de manera constante, puesto que la propia noción de causalidad (y con ella otras nociones que dependen directamente de la misma, como la intriga) es hábilmente subvertida.

¿De qué elementos se sirve, pues, Christopher Nolan, para dotar al montaje en *Memento* de garantías útiles para que el espectador pueda navegar su desestructuración temporal? Comencemos por señalar que las bisagras iterativas no existen en la línea Alfa (blanco y negro); simplemente la acción continúa desde el punto anterior. Esto se explica fácilmente por la función narrativa que cumple la línea Alfa: en su mayor parte, se destina esta línea a la exposición de los elementos necesarios que el espectador requiere para comprender Beta. En otras palabras, será mientras Leonard hable por teléfono cuando se nos informará de qué es la pérdida de la memoria reciente, en qué consiste y cómo

funciona la enfermedad. De igual modo, en esta línea será donde se nos narre la historia de Sammy Jankis (ejemplo indispensable), el pasado de Leonard, su motivación, cómo funciona su sistema de tatuajes y fotos, y cómo busca a John G. En sí misma, la línea Alfa apenas posee acción en el sentido dramático; su función es puramente descriptiva o expositiva: nos presenta las premisas con las que juega la línea Beta. Hay que hacer notar que esta función no es exclusiva de la línea Alfa, puesto que la línea Beta recupera en múltiples ocasiones esta función, por ejemplo, cuando Leonard explique de nuevo a Burt en recepción en qué consiste su enfermedad, o hará alusión a los tatuajes delante de Natalie, etc. En resumen, la línea Alfa podría suprimirse y el espectador perdería información vital para comprender cómo funciona la enfermedad de Leonard. A menos que el espectador posea previamente esa información, gracias a sus conocimientos de psicología<sup>217</sup>, la línea Alfa será una ayuda indispensable para reconstruir el puzzle. Otros elementos, como el pasado de Leonard y por qué es importante para él la historia de Sammy Jankis, se nos ofrecen en exclusiva en esta línea y dotan al protagonista de trasfondo y más complejidad a sus acciones y motivación.

Puesto que la función principal de la línea en blanco y negro es la exposición de las premisas que necesita el espectador para comprender mejor a Leonard, el montaje de esta línea es simple y únicamente se sirve del recurso cromático: de segmento en blanco y negro a segmento en blanco y negro, el espectador podrá seguir la progresión de la misma. Ayuda, además, el hecho de que la mayoría de segmentos en blanco y negro (representados en nuestros esquemas por números) son auto-conclusivos. Leonard expone una pequeña pieza de información (bien sea sobre Sammy, sobre su investigación, sobre sus tatuajes o sobre su enfermedad), perfectamente concluyente en sí misma, y se cierra el segmento. En el siguiente segmento Leonard continuará con otra mini-pieza de información o bien cambiará de tema para pasar a exponer otro asunto directa o indirectamente relacionado con su investigación. En raras ocasiones el espectador deberá retener una relación causa-efecto entre un segmento en blanco y negro y otro, como cuando Leonard descubre que el tatuaje que espera que se seque revela el mensaje “No cojas el teléfono”; a continuación se suceden segmentos en los que Leonard luchará por no recibir más llamadas y no continuar la conversación que había iniciado. La rápida sucesión de estos segmentos (de breve duración) ayuda al espectador a mantener la sensación de continuidad entre los mismos.

---

<sup>217</sup> Para asombro de muchos usuarios de bases de datos de cine online (como <www.imdb.com>), la enfermedad de Leonard (cuyo nombre técnico es “Amnesia anterógrada”) es completamente real; no se trata de una ficción inventada *ad hoc* para hacer funcionar la trama. Las posibles causas, que también se mencionan en la película por Leonard y Natalie, como el alcoholismo o las enfermedades venéreas (aparte, por supuesto, de un golpe en el hipocampo, la parte asociada del cerebro), son también reales.

Hay que señalar también que a pesar de la menor duración de media de los segmentos en blanco y negro, el espectador puede tener la ilusión de que, gracias a la continuidad cronológica de estos segmentos, Leonard mantiene su atención al teléfono durante mucho más de los cinco minutos que puede llegar a retener en otros fragmentos en color. No obstante, un visionado atento de la cinta en orden cronológico o recomponiendo los segmentos de la línea Alfa nos revela que de hecho Leonard interrumpe su conversación en varios puntos, y en algunos de ellos claramente pierde la memoria.

En cuanto a la línea Beta (color), la elección de los puntos en los que Nolan corta, monta y narra iterativamente de segmento en segmento resulta mucho más compleja y por ello interesante. Consciente de que el espectador necesita un punto de anclaje para reconstruir la analepsis, Nolan escoge sistemáticamente lo que hemos denominado como “ecos semánticos”: se trata de despertar de forma vívida en la memoria del espectador qué ha sucedido previamente (en el relato) para así poder ubicar el siguiente fragmento de información con respecto al precedente (en el relato). Esto se logra con varios mecanismos:

- a) Eco auditivo con fuerte carga de volumen: se trata de conectar el primer segmento con el segundo gracias a una palabra característica que un personaje grita. Por ejemplo, el primer fragmento narrado en color tras la ejecución inicial (U), comienza con un plano detalle de la mano de Burt señalando la foto de Teddy, al tiempo que dice: “Este tipo... ya está aquí”. Por sí sola esta frase probablemente no es suficiente para marcarse como característica en la memoria del espectador, sin embargo a continuación se filma a Leonard con Teddy en segundo plano entrando por la puerta del *Discount Inn*, la cámara se centra en Teddy y Joe Pantoliano compone un gesto facial un tanto histriónico (con sonrisa exagerada, claramente forzada) para exclamar, casi gritando: “¡Lenny!”. Leonard replicará que no le gusta que le llamen Lenny y la historia prosigue. Tenemos en este plano medio corto nuestro eco auditivo gracias al grito de Teddy: cuando la narración proceda a su siguiente analepsis y narre el segmento T (cronológicamente previo al U), éste finalizará con el “¡Lenny!” de Teddy, marca que despierta el inevitable eco semántico en la memoria del espectador gracias al volumen, al tono y al gesto histriónico de Joe Pantoliano. Por supuesto, el hecho de que Leonard haya llamado nuestra atención sobre su hipocorístico también ayuda a que lo marquemos como importante. El punto del montaje no ha sido escogido por una relación de causalidad diegética privilegiada en ese punto, sino



por su capacidad para despertar el eco auditivo: la causalidad es construida por el espectador a partir del eco. La elección del disparo y el grito de Teddy (“¡No!” / “¡On!”) para montar el segmento U con la escena inicial responde al mismo criterio de eco auditivo con fuerte carga de volumen, de igual modo que se escoge el portazo que la prostituta da al cerrar la puerta del baño en el motel como eco de montaje para abrir el segmento J y cerrar el I. Una vez el espectador sea consciente del fenómeno, podrá constatar cómo está siendo hábilmente sujeto a constantes portazos o pitidos de coche al ser abierto / cerrado en múltiples transiciones o bisagras narrativas, condicionado por el sonido para establecer un estímulo / respuesta, como un perro de Pavlov. El símil es particularmente apropiado, puesto que una parte importante del guión de *Memento* se basa en comprender cómo funciona el aprendizaje por condicionamiento.

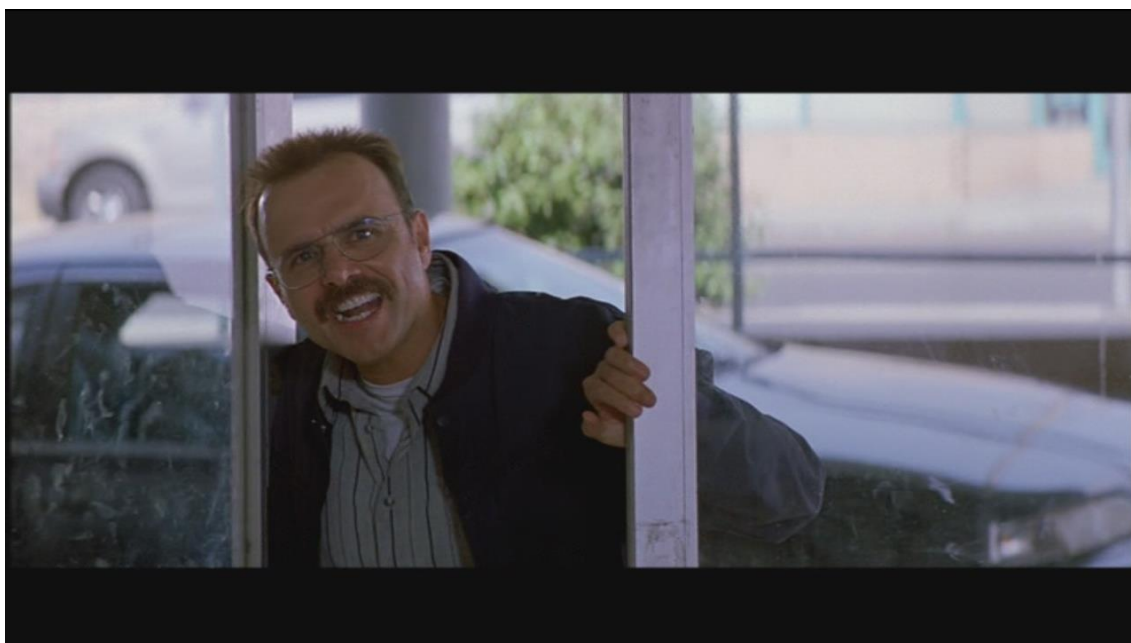


Imagen 4.4.: Teddy exclama “¡Lenny!” (02:38)

- b) Eco en forma de inscripción o rótulo explícitos: Nolan elige como bisagra para montar los segmentos en color el punto en el que la cámara nos deja durante varios segundos un plano que muestra una inscripción significativa. Ésta puede variar en su naturaleza: en ocasiones se trata de la letra de Leonard al dorso de una fotografía, como al comienzo del segmento T y al final del segmento S, en los que Leonard escribe con un bolígrafo *He is the one – Kill him* [Es él – Mátaalo]. En este caso concreto la carga semántica posee tanta fuerza (con el verbo matar en

imperativo, nada menos) que servirá sin ninguna duda para que el espectador retenga el momento como privilegiado: por si fuera poco, el rótulo se ve reforzado por la voz *over* de Leonard, que lee la totalidad del texto. Todo ello contribuye a que el espectador marque en su memoria la inscripción como momento privilegiado y por tanto pueda enlazar sin mayores dificultades cuando se monte la película sobre este punto.

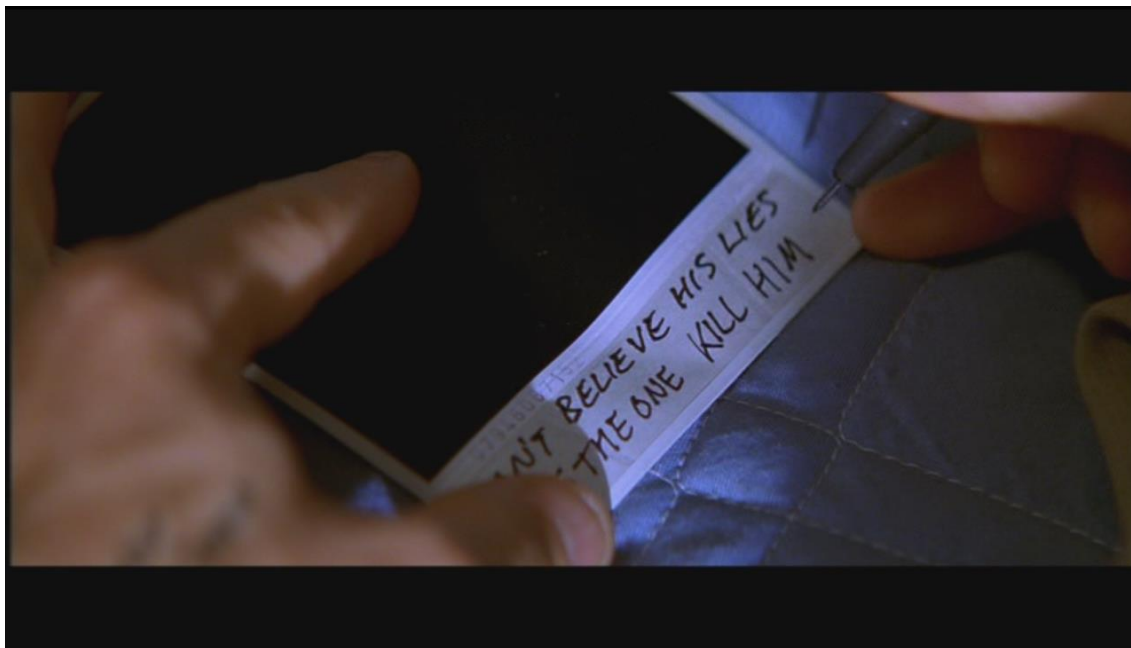


Imagen 4.5.: “No te creas sus mentiras. Mátales” [sic, voz *over*] (06:36)

Tan sólo hace falta desplazarse un segmento más en el relato para encontrar un segundo ejemplo de inscripción o rótulo, esta vez en forma de tatuaje: el comienzo del segmento S arranca (tras un breve plano de Leonard lavándose las manos) con otro plano detalle de la mano de Leonard, que intenta borrar sin éxito el tatuaje que despliega el dorso de su mano izquierda. Éste reza en inglés: “Recuerda a Sammy Jankis”. De nuevo, la voz *over* de Leonard lee el tatuaje para nosotros, el público, con un efecto curioso puesto que no sabríamos atribuir con certeza si se trata de un monólogo interior del protagonista o bien una voz en *off* informativa de estilo documental. Es de señalar que debemos eliminar la posibilidad del carácter explicativo de la voz *over* en castellano, pues en el inglés original la voz de Leonard también lee el rótulo. Sin embargo, la entonación inglesa nos aporta un matiz imprescindible para comprender que sí se trata de un monólogo interior con voz en *off*: el asombro o la incompreensión de Leonard está

muy presente en la versión original, comunicándonos así que el personaje no entiende por qué tiene esa frase tatuada en su mano. Este matiz se pierde con la entonación neutra de la frase en castellano, creando la duda en el espectador acerca de la naturaleza de la voz.

En este caso, la carga emocional del rótulo no viene dada tanto por su contenido semántico sino más bien por el gesto que acompaña la aparición del mismo: puesto que la enfermedad de Leonard ya ha sido presentada y descrita (sobre todo en la conversación previa con Burt, el recepcionista, pero también en los segmentos en blanco y negro precedentes), el espectador comprenderá ahora sin problemas que Leonard trata de borrar con agua un tatuaje que él mismo se ha hecho, ignorante de su naturaleza indeleble. El dramatismo de la escena proviene de la compasión que sentimos por el gesto fútil y vano, quintaesencia de la tragedia que vive Leonard al haber perdido el control sobre su propia identidad, sobre el carácter de su identidad más íntima, su propio cuerpo, todo ello en pro de su propósito de venganza.

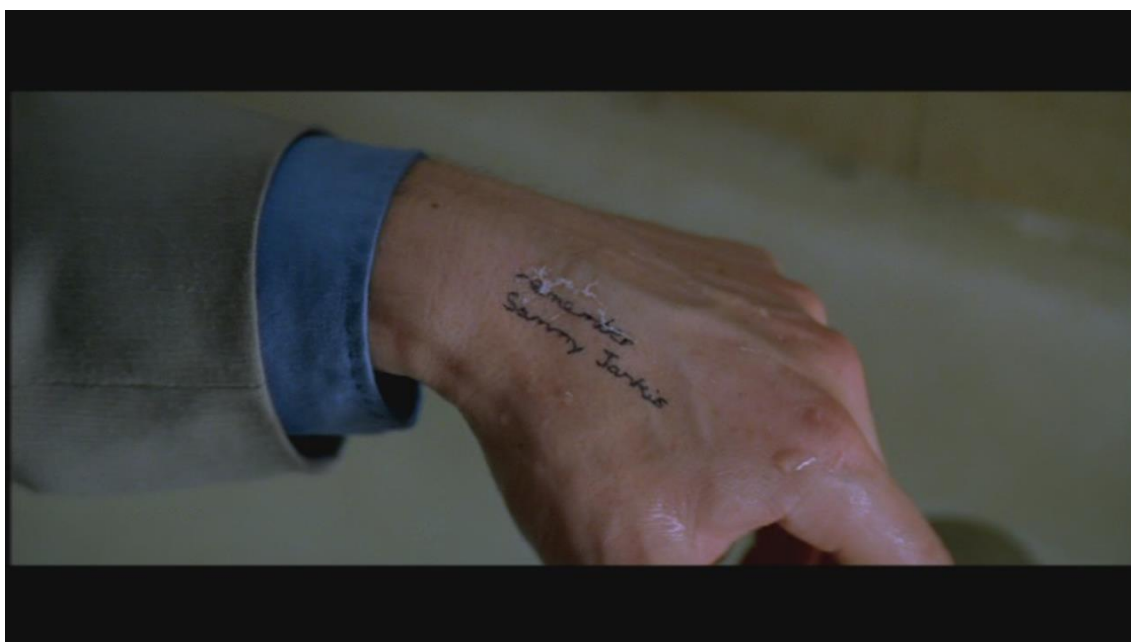


Imagen 4.6.: “Recuerda a Sammy Jankis”. Comienzo segmento S (10:33) / final segmento R.

- c) Monólogo interior de Leonard (voz *over*): en otras ocasiones será el audio con la voz *over* de Leonard, que corresponde a su monólogo interior, el que marcará el montaje para dar comienzo a un segmento y final a otro. Normalmente este monólogo interior viene acompañado de un fuerte efecto de *peripetia* en el sentido

que Aristóteles daba al término, por ejemplo, cuando Leonard recupera su consciencia, examina una botella de alcohol que sostiene y reflexiona: “No me siento borracho” (43:50), o bien cuando Leonard corre entre coches aparcados y piensa: “Vale... ¿qué estoy haciendo? ¡Ah, persigo a ese tipo!” (47:22), o cuando se dirige a sí mismo en tercera persona con gran urgencia: “Apúntalo, apúntalo! ¡Apunta qué ha pasado! ¡Apúntalo! ¡Vamos, concéntrate!” (01:06:06). En este caso es el monólogo interior en forma de voz *over* el que ayudará al espectador a establecer el eco, reforzado sin duda por el efecto de peripecia, que puede resolverse inmediatamente después (con Leonard concluyendo: “¡No! ¡Él es quien me persigue!” [47:34]), o, con más frecuencia, a posteriori, gracias a la información adicional que recibiremos cuando se narre el siguiente fragmento y comprendamos qué quería Leonard apuntar o bien qué quería significaba la botella.



Imagen 4.7.: “No me... siento borracho”. Comienzo segmento N (43:50) / final segmento M.

- d) Peripecia: en otras ocasiones el mero efecto de la peripecia basta para establecer una marca de eco en el montaje de la película, sin ayuda del monólogo de Leonard, un sonido característico ni un rótulo. Recordemos el comienzo del segmento D: un primer plano de una mesa de bar, un posavasos con el logo de *Ferdy's Bar* se deposita en ella, sigue una jarra con el posavasos y el plano cambia para mostrarnos a Natalie sonriendo y afirmando “Invita la casa”. Ninguno de

estos acontecimientos es lo suficientemente relevante ni está filmado de modo extravagante o llamativo como para constituir por sí mismo una marca que despierte un eco en la memoria del espectador. No obstante, el secreto está en la información que la jarra representará en el siguiente segmento en color. Dicha información es de una brutalidad tal que evocará por sí misma el recuerdo de la “primera jarra” que Leonard bebe, y dotará de su sentido completo a la risa del parroquiano que contempla a Leonard bebiendo.

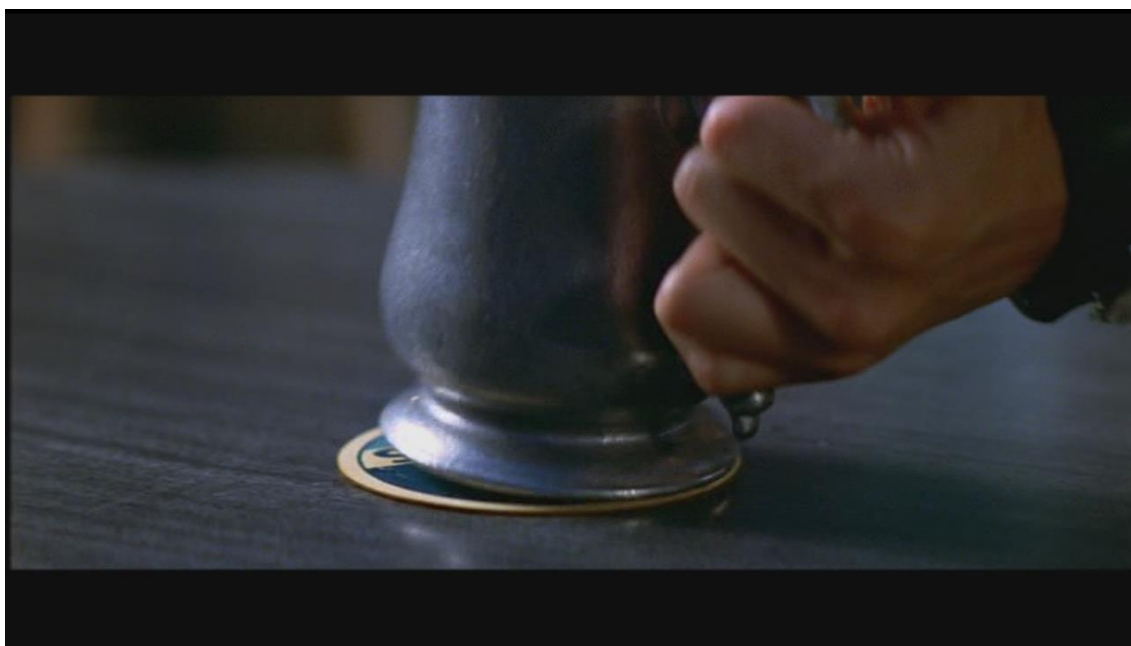


Imagen 4.8.: “Invita la casa”. Comienzo segmento D (1:17:31) / Final segmento C.

La presente clasificación de marcas o anclajes que despierten un eco memorístico para facilitar la reconstrucción del montaje en el espectador no es, en forma alguna, excluyente. En otras palabras, varias de estas marcas pueden aparecer combinadas, como sucede por ejemplo en el segmento en color B (segundo en orden cronológico, penúltimo en el relato); éste comienza con una marca de eco auditivo: el Jaguar que conduce Leonard frena bruscamente con un chirrido ensordecedor y se detiene ante una tienda de tatuajes; dos inscripciones se nos muestran de forma consecutiva; el nombre del local ante cual se detiene el coche de Leonard (*Emma's Tattoo*) y a continuación (entre un rápido *travelling* que sigue la trayectoria del coche y un primer plano del rostro de Leonard para establecer el *raccord* de mirada) se nos muestra la tarjeta sobre el volante con la inscripción que Leonard se tatuará. Leonard leerá con la voz *over* el contenido de la inscripción, reforzando la información. En definitiva, la secuencia contiene casi todos los tipos de marcadores para

establecer un eco que hemos estudiado: sonoro, en forma de rótulo (doble) y con monólogo interior. Las marcas, además de establecer el eco memorístico, como el chirrido del coche, pueden cumplir funciones adicionales, como delimitar la localización espacial de la acción (tienda de tatuajes) y el punto exacto de la progresión de la trama (tatuaje número 6, en forma de rótulo y monólogo).



Secuencia de imágenes 4.9., 4.10., 4.11.: Chirrido del frenazo del Jaguar y rótulos sucesivos (desde 1:24:49). Además, Leonard lee la inscripción de la tarjeta con voz *over*.

Este efecto eco no sirve únicamente para establecer marcas memorísticas en el espectador a la hora de recomponer los segmentos en color de la línea Beta. También tiene el propósito de recalcar los temas principales sobre los que la película pivota. Por ejemplo, el motivo “todo se desvanece” será repetido por Leonard en multitud de ocasiones, a diferentes personajes, en diferentes tonos (indiferente, enfadado, melancólico...). La acción de Leonard intentando borrar el tatuaje *Remember Sammy Jankis* no sólo servirá para enlazar dos segmentos en color, sino que también la observamos en su segunda secuencia en blanco y negro (2), sin valor para el montaje. De modo similar, cada vez que Leonard despierte (ya sea en un segmento en blanco y negro o en uno en color) asistimos a su rutina mental en forma de monólogo: “Te despiertas en una habitación de motel. Nada en los cajones, pero mira de todos modos...”. En este sentido, la repetición del motivo no sólo obedece a un criterio poético, sino que sirve también para situarnos en la mentalidad de Leonard y ofrecernos un ejemplo de qué quiere decir cuando afirma que él funciona con rutinas e instintos.



## 4. *Memento*: focalizaciones

### 4.1. Focalización interna y focalización externa

En una entrevista de aproximadamente dieciocho minutos<sup>218</sup> en la que Christopher Nolan explica el proceso de creación de su película, el propio director nos cuenta que la génesis de *Memento* se halla en una idea de su hermano: durante un viaje en coche desde Chicago a Los Angeles, ambos hablan sobre el relato corto que Jonathan quiere escribir, el cual se titularía *Memento Mori*. Éste se basaría en la premisa de que un hombre que ha perdido la memoria reciente quiere llevar a cabo la venganza contra el asesino de su mujer. El relato escrito por Jonathan<sup>219</sup> se construye desde la alternancia constante entre la primera persona, con notas escritas por el puño del protagonista (el cual recibe el nombre de Earl en el relato corto), y la tercera persona, en la que un narrador omnisciente heterodiegético se hace cargo de la voz narradora. Christopher queda fascinado por la idea y desarrolla, en paralelo y con ayuda de su hermano, su propio guión cinematográfico, el cual tiene ciertos puntos en común con el relato.

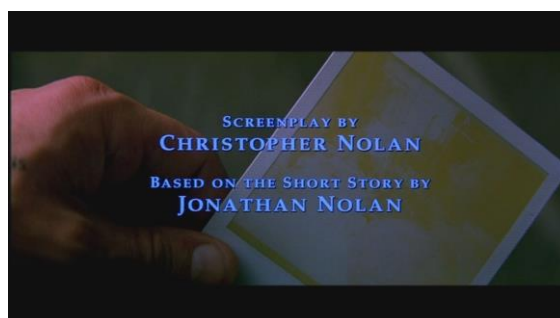


Imagen 4.12.: Basada en el relato corto de Jonathan Nolan

La primera diferencia es que el relato escrito *Memento Mori* está construido sobre la elipsis, pero siempre en orden cronológico: entre fragmento en primera persona de Earl y fragmento en tercera persona del narrador omnisciente, el relato avanza sistemáticamente. En ocasiones la línea temporal ha avanzado unos pocos días, en otras ocasiones se nos deja intuir que el lapso entre un fragmento y su continuación han sido incluso varios años, como refleja el narrador en este fragmento:

---

<sup>218</sup> 18 Minute analysis by Christopher Nolan on story & construction of *Memento*. Disponible en línea en <[https://www.youtube.com/watch?v=qduOF\\_sl1IQ](https://www.youtube.com/watch?v=qduOF_sl1IQ)> [Última consulta el 13-02-2017]

<sup>219</sup> Publicado en la revista *Esquire*, vol. marzo de 2001. Disponible también en la edición especial del DVD de *Memento*, en la sección Extras.

Earl se tumba en la cama y se sorprende al verse a sí mismo, mayor ya, bronceado, con un peinado con forma de rayos de sol. El espejo del techo está partido, el destello plateado proyecta arrugas. Earl sigue mirándose a sí mismo, atónito por lo que ve. Está completamente vestido, pero las ropas son viejas, raídas por algunos sitios. JONATHAN NOLAN (2001)<sup>220</sup>

La elipsis puede, sin duda, dar lugar a efectos de peripecia<sup>221</sup> notables en el relato escrito, como por ejemplo el que se produce al final del primer fragmento en tercera persona: “Earl juega distraído con el bulto de la cicatriz de su cuello, y regresa a la cama. Se echa y contempla el techo y el letrero pegado en él. El letrero dice, ARRIBA, LEVÁNTATE AHORA MISMO. TRATAN DE MATARTE.”. Debido a la elipsis, ignoramos quién es el autor del letrero (sospechamos que el propio Earl) o sus motivos para escribirlo (sospechamos que inducirlo a la fuga de la institución psiquiátrica en la que reside). Sin duda, tras la elipsis temporal en el relato, el lector se sitúa en inmediata igualdad de condiciones con respecto a Earl, puesto que ignora qué ha sucedido inmediatamente antes o en qué punto se encuentra la historia. Paradójicamente, esta identificación con Earl se produce sobre todo en los fragmentos narrados por la voz omnisciente en tercera persona, ya que los fragmentos en primera persona son notas de Earl dirigidas a sí mismo, en las que usa alternativamente la primera persona del plural<sup>222</sup> y la segunda del singular para hablarse en diferido<sup>223</sup>: tales notas contienen en su mayor parte declaraciones de

---

<sup>220</sup> La traducción es nuestra. Todas las citas del relato corto se producirán en lo sucesivo con nuestra traducción del original. Aunque el relato original consta de 6 secuencias en primera persona y 5 intercaladas en tercera persona (de extensión no uniforme), debido al formato del DVD en el que accedemos a la versión original, no podemos aportar la numeración en páginas de las citas; nuestra traducción del relato al castellano ocupa 11 páginas.

<sup>221</sup> Aristóteles describe en su poética la figura de la peripecia como un “cambio de la acción en sentido contrario” y pone como ejemplo el momento de la tragedia Edipo Rey en el que Edipo se da cuenta de que él mismo es el asesino de su padre y marido de su madre. Para Aristóteles, la peripecia (περιπέτεια) es, junto con la anagnórisis (reconocimiento súbito), uno de los elementos de los que se puede servir la fábula para desencadenar el efecto de la catarsis. Dado que en la peripecia se pasa de la dicha al infortunio, esta figura se conoce popularmente en la crítica cinematográfica como “giro de guión” (*plot twist*) y fue un recurso particularmente explotado en el periodo temporal que nos ocupa, con películas tan dispares como *La caja de música* (1989), *El silencio de la sospecha* (1991), *Sospechosos habituales* (1995), *Nivel 13* (1999) o *El sexto sentido* (1999), aunque sin duda podemos rastrear la figura hasta prácticamente el comienzo del cine y quizás su ejecución más famosa para la historia del cine se produce en 1968, con el final de *El planeta de los simios* (basada en la novela homónima del autor francés Pierre Boulle, publicada en 1963).

<sup>222</sup> El film conserva esta característica del protagonista en una única ocasión, cuando Leonard recuerda a su mujer a petición de Natalie y dice “Lo uno todo y consigo sentir a esa persona lo bastante como para saber cuánto la echo de menos y cuánto odio a la persona que nos la arrebató.” (19:12). Se trata de un indicio interesante que apunta a la bipolaridad.

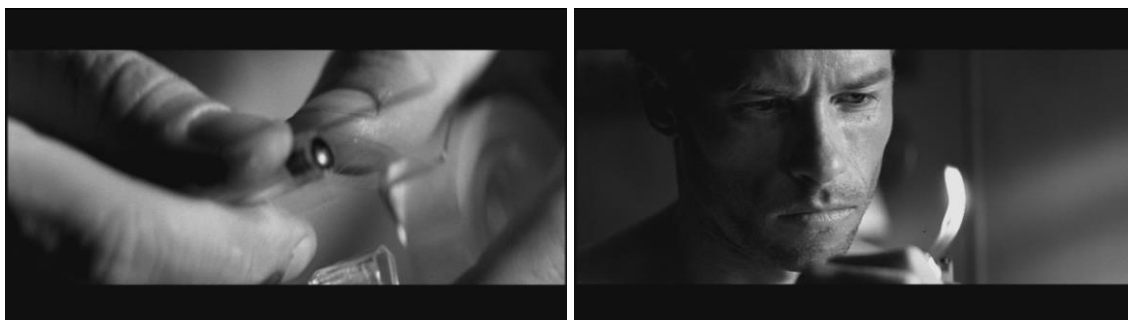
<sup>223</sup> Las notas en segunda persona del singular también se conservan en la narrativa multimedia que completa la película desde la página web oficial de la misma, *Memento --- march 16*: <www.otnemem.com> [última consulta el 13-02-2017]



propósitos, ánimo y reflexiones filosóficas sobre la memoria o la venganza, pero nunca desubican al lector ni lo desorientan causal o temporalmente.

Sin embargo, estos efectos contruidos sobre la elipsis palidecen en comparación con la solución que el hermano de Jonathan, Christopher, traza para simular la identificación del espectador con el protagonista en el formato cinematográfico: el espectador se encuentra momentáneamente al comienzo de cada segmento designado con letra en la misma perspectiva de su protagonista, Leonard, esto es, en focalización interna.

Sorprende, por el contrario, que a la hora de describir este fenómeno el creador de la cinta, Christopher Nolan, establezca la diferencia entre los fragmentos en blanco y negro y los fragmentos en color explicando que las partes en color están narradas de forma subjetiva y las partes en blanco y negro están narradas en forma objetiva, “con planos a veces desde un ángulo superior, con un poco más de distancia, es una perspectiva mucho más objetiva, no oímos la voz al otro lado del teléfono; no estamos realmente en su cabeza: la voz en *over* en las secuencias en color y en blanco y negro son muy diferentes”<sup>224</sup>. Christopher continúa señalando el carácter casi documental de las secuencias en blanco y negro<sup>225</sup>. Si bien es cierto que la distancia entre la cámara y Leonard es ligeramente mayor durante gran parte de las secuencias de la línea Alfa, tampoco resulta difícil encontrar planos detalle, primeros planos y primerísimos planos a lo largo de los segmentos en blanco y negro, en *raccords* de mirada y por tanto planos subjetivos, como las tomas que ofrecemos a continuación:



---

<sup>224</sup> Véase la entrevista citada, desde el min. 1:30 al 3:00. La cita corresponde a los minutos 2:13 – 2:25.

<sup>225</sup> Sería interesante mencionar también que este carácter de falso documental, con su correspondiente idea de la invasión de la privacidad en forma de entrevistas hacia la cámara, está siendo copiado como recurso que coquetea con la metalepsis en series contemporáneas como *The office* (2005-2013) o *Modern Family* (2009 – presente).



Imágenes referenciadas de izquierda a derecha y arriba a abajo: 4.13.: Leonard pega la aguja al bolígrafo (46:45); 4.14: Leonard esteriliza la aguja (47:01); 4.15.: Leonard hojea el resumen del informe policial (54:59); 4.16.: Leonard continúa hablando con Teddy (1:00:00).

La oposición entre acción / descripción nos parece un criterio mucho más interesante para contraponer las secuencias en blanco y negro frente a las secuencias en color, puesto que a partir de este criterio podemos explicar el contraste entre la focalización interna y la externa que Christopher Nolan ha buscado: sería cuando menos extraño narrar con los mismos planos subjetivos una conversación telefónica llena de exposición en la que no existe movimiento. La elección del tema impone la focalización correspondiente y no a la inversa.

En cuanto a la explotación de los recursos literarios frente a los recursos cinematográficos que emplea cada uno de los hermanos, nos centraremos en estudiar cómo crea las transiciones entre fragmentos el relato escrito. “Earl cierra los ojos” y “Earl abre los ojos”, con sus variantes, como “Earl mira fijamente” son los ecos poéticos con los que juega el relato escrito. A menudo un fragmento comienza o finaliza con una variante del motivo. Pero sobre todo Jonathan se sirve de la tipografía para marcar el paso de la focalización interna a la externa: el uso de algunas palabras en mayúscula (ni siquiera la frase al completo, como en “LA VOCECILLA MECÁNICA SE DETIENE, y después se repite.”, al comienzo del cuarto fragmento en tercera persona). Así, la tipografía actúa en el relato como marca para la transición entre las dos narraciones: no se trata de un recurso especialmente original, aunque en defensa de Jonathan diremos que únicamente se produce el efecto en 5 ocasiones, frente a las 43 que debe crear Christopher. A pesar de que el paso de una modalización a otra resulta mucho más obvia cuando leemos el relato escrito, Christopher consigue finalmente un efecto similar de distanciamiento / cercanía o focalización gracias a sus planos y el montaje. Y no sólo logra reproducir el efecto del relato, sino que los elementos con los que juega Christopher son, en su mayoría, característicos del cine, como los efectos de la banda sonora, el cromatismo y el montaje,

de modo que no se limita a copiar recursos o efectos originalmente literarios (como la peripecia).

## **4.2. La función de la analepsis: focalización interna e intriga**

Regresemos ahora exclusivamente a la película para explicar algo que poco a poco se ha ido desprendiendo de su análisis formal: la función de la analepsis en *Memento*. Nos centramos exclusivamente aquí en la línea temporal Beta (color), manteniendo la clasificación de sus segmentos desde U hasta A, para nuestro análisis.

### **4.2.1. Primera función de la analepsis: recurso para la focalización interna**

Podemos resumir las funciones de la analepsis constante a lo largo la línea temporal que hemos denominado Beta en dos funciones principales: en primer lugar, su propósito principal es de servir de focalización interna para el espectador, situándole en el punto de vista del protagonista. Christopher Nolan emplea el encuadre, el juego de ángulo de cámara y la textura de la fotografía para establecer la diferencia entre lo que él considera una focalización objetiva (secuencias en blanco y negro) y una focalización subjetiva (secuencias en color). Sin embargo, no tiene en cuenta una dimensión adicional en su clasificación: el volumen de información a disposición del espectador. Tal volumen no puede ser una constante en ningún relato, y esto provoca que si bien el foco de percepción puede mantenerse (seguimos viendo “con los ojos de Leonard” desde el comienzo hasta el final del relato), el carácter no omnisciente / omnisciente del narrador no puede mantenerse constante, puesto que el flujo de información sobre la coordenada temporal aumenta con la progresión del relato. Foco de percepción (narrador heterodiegético / narrador intradiegético) no debe confundirse con carácter de la voz narradora (omnisciente / no omnisciente) y esto provoca que la identificación constante del espectador con un narrador intradiegético y no omnisciente sea imposible.

Al situarnos súbitamente en T, el relato invierte para nosotros la percepción tradicional de la coordenada temporal: si bien sabemos hacia dónde progresa la narración (debe terminar en U, forzosamente), desconocemos la anecdótica que ha llevado al protagonista hasta T. Es decir, tenemos el final, pero no el comienzo de la historia. Cómo se resuelve el conflicto que se plantea *ex nihilo*, arrancando desde T, o qué situación ha conducido a T, o qué significado tiene T, son interrogantes que deberemos examinar desde la focalización del protagonista, es decir, sin ningún dato previo sobre el pasado. Debemos llevar a cabo una tarea semiótica de búsqueda de significado a cada momento, aunque

poseemos una ventaja gradual sobre el protagonista: sabemos qué pasará mucho después. Esto es inevitable, ya que la narración es lineal, y por tanto forzosamente debemos conocer la temporalidad a medida que avanza el relato: tradicionalmente, a medida que el relato avanza, conocíamos la temporalidad pasada, la originalidad en *Memento* consiste en que vamos conociendo poco a poco el eje temporal futuro.

Es imposible mantener al espectador de forma constante en ausencia de ambos ejes (pasado y futuro). CUEVAS señala también que la identificación del espectador con el protagonista no puede ser absoluta, debido al hecho de que el primero no tiene dañada la memoria reciente, a diferencia del segundo<sup>226</sup>.

Sin embargo, existe un momento en que la identificación del espectador con el foco de percepción del protagonista es absoluta: en el primer segmento del relato. Ni sabemos qué ha sucedido previamente, ni sabemos qué sucederá después. A medida que la narración progresa, sin embargo, cada vez nos alejamos más de la focalización interna de Lenny – aunque compartimos su foco de percepción –, puesto que incorporamos a nuestra percepción de la historia segmentos adicionales ya narrados. Tras visionar todos los segmentos, es decir, cuando el relato ha concluido, y por tanto la historia ha concluido, podremos por fin escindir completamente nuestra visión de la focalización subjetiva de Lenny, y tendremos el cuadro completo (podemos saber qué ha sucedido exactamente a lo largo de toda la historia), en otras palabras, tenemos un punto de vista correspondiente a una focalización externa y omnisciente, con toda la intriga destruida.

Es gracias a este juego de focalización interna/focalización externa (manejado a través del conocimiento parcial de la coordenada temporal), con lo que se invita al lector/espectador a adoptar un papel activo en el visionado del relato. Se le invita a perder la inocencia y la fe en las estructuras tradicionales, y replantearse desde nuevos presupuestos qué tipo de texto/película está leyendo/viendo, y descifrando/interpretando.

Intentemos representar el proceso del tránsito de la focalización interna a la externa del espectador, en comparación con la focalización interna del protagonista:

---

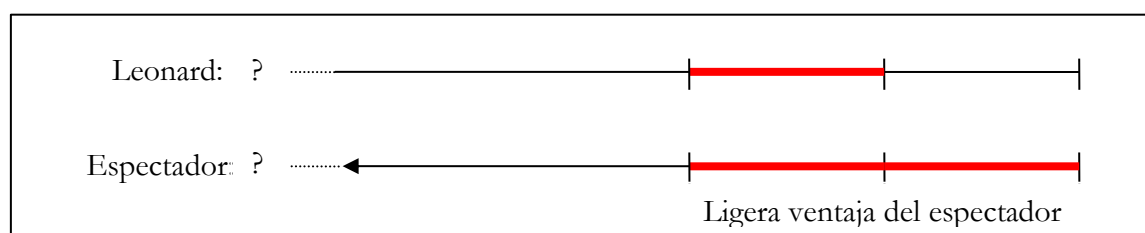
<sup>226</sup> “No obstante, esa identificación en el grado de conocimiento entre protagonista y espectador nunca es absoluta, aunque sólo sea porque el espectador sí tiene memoria reciente y es capaz de ir recomponiendo el puzzle [*sic*] narrativo con mayor facilidad que el protagonista, necesitado de notas y tatuajes.” CUEVAS (2005: 191)

Leonard: ? .....|-----|

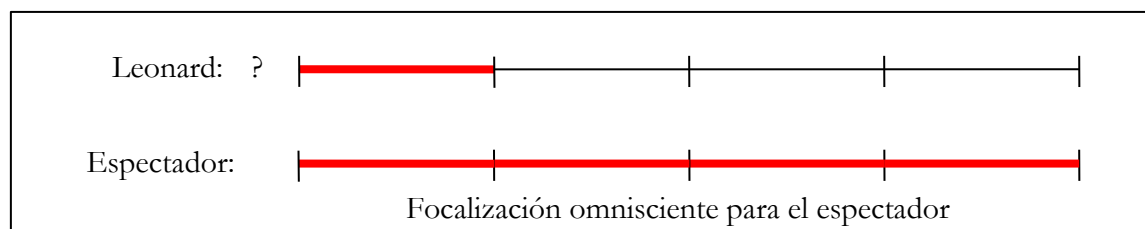
Espectador: ? .....|←-----|

Identidad absoluta

Segmento T:



Segmento A:



Así, podemos establecer una sencilla fórmula para reflejar el proceso mediante el cual el espectador despeja finalmente la incógnita fenomenológica de *Memento* poco a poco:

Segmento T	Pasado: -X Futuro: 0	Focalización interna absoluta: nos situamos en el foco perceptor de Leonard, sin más información de la que él dispone.
Segmento U	Pasado: -X Futuro: 1	Poseemos una ligera ventaja sobre Leonard, pero nuestra focalización sigue siendo mayoritariamente interna y no omnisciente.
Segmento A	Pasado: X = 22 Futuro: 21	Conocemos al fin toda la historia narrada. Focalización omnisciente.

Figura 4.7.: Esquema de percepción del espectador de la coordenada temporal (en la línea Beta).

La conciencia del juego con la focalización es clave en la película porque servirá para construir la *peripetia* final en la que *Memento* basa gran parte de su impacto emocional, su catarsis.

#### 4.2.1. Segunda función de la analepsis: la intriga

Antes de la revelación final de la película y con ella la resolución de toda la intriga, la posición del espectador desde el punto de vista de Leonard provocará los ya mencionados efectos de peripecia en numerosas ocasiones. Este efecto viene ligado a la resolución de la intriga.

Podemos partir de una definición muy básica de intriga como el efecto que se genera mientras el espectador aguarda la información que sabe que desconoce y que a un tiempo le resultaría útil para resolver o completar un interrogante abierto por la película. Esta noción es diferente a la del suspense. En la serie de entrevistas de François Truffaut con Alfred Hitchcock, recogidas en *El cine según Hitchcock*, el propio Hitchcock explica la diferencia entre suspense y sorpresa con un ejemplo ya clásico:

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. [...] En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le

hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un «twist», es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota. TRUFFAUT (2008: 68-69)

El ejemplo nos resulta muy valioso porque toca varios elementos claves sobre la intriga en *Memento*. En primer lugar, queda claro que no existe el suspense en el sentido que Hitchcock le da al término, puesto que el suspense se basaría en la sensación de angustia que experimenta el público entre el momento en que prevé una resolución fatídica y la ejecución o frustración de la resolución prevista. Sin embargo, la peripecia en *Memento* se basa precisamente en el efecto opuesto: la ausencia de previsión para la resolución de la situación; en otras palabras, se basa en la negación de la información al completo que sabemos que es necesaria. Cuando esta información se nos suministra, vemos ejecutado, en definitiva, el *twist*, “lo inesperado de la conclusión”, del que nos habla Hitchcock. La originalidad de *Memento* radica en que la intriga se construye habitualmente con la ausencia de información con respecto a los acontecimientos pasados, en lugar de con respecto al desenlace futuro, como sería habitual en el *neonoir*. La figura en *Memento* va ligada a la analepsis y a la percepción en focalización interna que venimos de exponer. Examinemos ahora tres ejemplos para ilustrar la complejidad del fenómeno y su ejecución en la película.

#### A. Analepsis e intriga: a priori

Recuperemos para nuestro primer ejemplo las imágenes 4.7 y 4.8:



Izquierda: imagen 4.7.: “No me... siento borracho”. Comienzo segmento N (43:50) / final segmento M. Derecha: imagen 4.8.: “Invita la casa”. Comienzo segmento D (1:17:31) / Final segmento C.

En ambos casos, la intriga creada en el espectador proviene del efecto en analepsis: en la imagen 4.7, al igual que Leonard, ignoramos por qué está sentado en un cuarto de

baño y por qué no está borracho si sostiene una botella de alcohol entre las manos. La botella genera un efecto de intriga, puesto que no va asociada a su efecto habitual. En 4.8., la intriga se crea no tanto por la jarra en sí, sino por la carcajada del parroquiano en el bar que acompaña al trago de Leonard: la pieza de información que nos falta es el motivo de la risa. El efecto de peripecia se logra cuando la información adicional que recibimos con el posterior segmento de la narración (anterior en la historia) nos permite superar la focalización interna de Leonard y completar la escena con el significado real de los objetos, el cual difiere mucho de nuestra presuposición, creando “lo inesperado de la conclusión”. En el primer caso, Leonard ha tomado la botella en tanto que un arma con la que defenderse de Todd: el montaje rápido de planos con encuadre similar, en forma de breves elipsis, nos señala de manera convencional cómo cierto tiempo transcurre sin que suceda nada de interés, y Leonard pierde la consciencia de qué ha ocurrido recientemente: cuando se diga a sí mismo que no se siente borracho en la reiteración de la narración, estaremos por fin en disposición de comprender que habíamos caído en la misma trampa semiótica que Leonard: dar significación a la botella por sus propiedades alcohólicas, en lugar de como un objeto contundente.

El segundo caso, la imagen 4.8, reproduce en esencia el mismo fenómeno de ausencia de información, con una ligera variante: no se trata de la naturaleza de la jarra (la cual se ofrece como tal), sino del contenido inusual de la misma (repleta de escupitajos de Natalie, los clientes del bar y el propio Leonard). La intriga se refuerza aquí explícitamente con la carcajada del cliente de bar, porque al espectador se le ha privado de la información previa, la causa de la risa del parroquiano (el contenido de la jarra): al deshacernos de la causa, el efecto de pronto carece de sentido. Por curioso que parezca, éste es el mismo reto al que se suelen enfrentar los detectives de las novelas policiacas clásicas. Sherlock Holmes o sus sucesores deberán remontarse desde las consecuencias hasta las causas para poder resolver el crimen de turno, de ahí la concepción del relato policiaco como una tensión entre las temporalidades (las causas desconocidas del pasado que provocan consecuencias no explicadas en el presente y deberán ser explicadas en el futuro). *Memento* está repleto de efectos sin causa directa narrada: desde el dorso de la fotografía de Natalie con una inscripción tachada, a la foto quemada de la que sólo se distingue un brazo desnudo, pasando por la ventanilla del Jaguar rota. Cada uno de estos efectos recibirá su causa correspondiente en un momento dado, y muchos de ellos no necesariamente en el segmento cronológicamente precedente. Aún en el caso de que el espectador no sea capaz



de resolver el misterio o puzzle, al menos le corresponderá recomponerlo de forma activa, asociando el efecto con su causa cuando ésta sea revelada.

En este sentido, *Memento* presenta una buena cantidad de “mini-puzzles” tanto para Leonard como el espectador, en los que deberemos partir de las consecuencias para remontarnos a las causas, a menudo con poca o ninguna información como pistas. Es necesario señalar al respecto que Leonard se retrata como un detective extremadamente incompetente, puesto que fracasa invariablemente en todas y cada una de sus lecturas de la realidad: tomará la botella por una bebida, la jarra por una invitación desinteresada de Natalie, a la propia Natalie por una ayudante altruista, a Teddy por el asesino al que busca, etc. Todo ello contrasta fuertemente con la percepción de Leonard sobre sí mismo y sus habilidades como detective / investigador: Leonard afirmará tanto delante de Burt (el recepcionista) como de Natalie que necesita mirar a la gente a los ojos para saber si mienten (también explica lo mismo a Teddy por teléfono). No obstante, constatamos que tanto Burt como Natalie o incluso Teddy pueden mirar tranquilamente a Leonard a los ojos y mentirle de forma descarada. Por lo tanto, el hecho de que Leonard tenga acceso a la mirada de sus interlocutores no es óbice para que le mientan y engañen abiertamente, sin reparo alguno. De igual modo, al narrar su pasado como investigador de seguros en blanco y negro, Leonard afirma sobre sí mismo y su capacidad para detectar mentirosos: “Sí, yo era bueno” (21:27).

Los indicios acerca de la habilidad de Leonard provienen todos de su propia percepción de sí mismo, en el inicio o primeros segmentos de la cinta: el espectador se inclinará a compartir su visión de Leonard como un héroe habilidoso, puesto que al ser el protagonista confiamos en su palabra como la “versión dominante de la realidad” (más sobre esto en futuras secciones). Sin embargo, poco a poco los hechos se encargarán de ir rebajando con la realidad esta percepción que teníamos de Leonard. A cada fracaso de sus habilidades (cuando es engañado por Burt, Natalie o Teddy) reajustamos cada vez más a la baja nuestras expectativas sobre su pericia investigadora, hasta que no queda más remedio que aceptar la apoteosis final en forma de catarsis: Leonard ni siquiera es un investigador. Este juego de percepciones desde la perspectiva subjetiva a la objetiva encuentra su eco en muchos relatos postmodernos<sup>227</sup>. Los actos se encargan de desmentirnos, en tanto que

---

<sup>227</sup> María Luisa Guerrero nos ofrece un ejemplo de una deconstrucción similar del relato policiaco en su artículo “La Réticence de Jean-Philippe Toussaint: el detective no sabe que la curiosidad mató al gato” GUERRERO (1999), el cual constituyó una auténtica inspiración y punto de partida para nuestro presente trabajo doctoral.

espectadores, la versión de Leonard como investigador competente, pero en cuanto al personaje de Leonard se refiere, Teddy parece ser el único actante que le abre los ojos, de forma cruel y con tono burlón, en dos ocasiones. La primera de ellas se produce en una conversación dentro del Jaguar de Leonard, al salir éste de casa de Natalie. Ofrecemos a continuación la transcripción para su análisis:

[Teddy] – Te interesa tomar nota: no te fíes de ella [Natalie].

[Leonard] – ¿Y por qué no?

[T.] – Porque a estas alturas habrá visto ese traje y tu coche, y habrá empezado a imaginar formas de volver la situación totalmente a su favor. ¡Ya ha conseguido que vivas con ella, por el amor de Dios! No puedes volver ahí, te daré el nombre de un motel... [Teddy saca un bolígrafo de su chaqueta] Tienes suerte de que te haya visto, esa golfa es un peligro.

[L.] – ¿Por qué es un peligro? [Leonard parece molesto por el tono de Teddy y tanto su expresión facial como el tono de su réplica lo reflejan]

[T.] – Está metida en drogas... De acuerdo, está bien, ¿ves esto? [Teddy abre la guantera del coche y saca los posavaso del bar de Ferdy] Son del bar donde ella trabaja. Su novio es un camello. Ella recibe órdenes de él, organiza los encuentros; él le escribe mensajes en los dorsos. Luego ella le pasa las respuestas cuando le sirve sus copas.

[L.] – ¿Y a mí qué? [Leonard agita la cabeza para seguir mostrando su desprecio o indiferencia ante la información de Teddy]

[T.] – Porque cuando se encuentre en un atolladero, se servirá de ti para protegerse...

[L.] – ¿De quién?

[T.] – Unos tipos querrán saber qué le ha pasado a su novio. Entonces irán a por ella. Alguien tiene que pagar, Lenny... ¡siempre hay alguien que paga! Puede que esa chica te pase el problema.

[L.] – ¿Ah, sí? [Leonard vuelve a fruncir el ceño, escéptico] Pues quizás te lo pase a ti. ¿No crees? ¿Te preocupa que me utilice contra ti?

[Teddy se muestra pensativo un segundo y resopla antes de responder] – No...

[L.] – ¿Por qué no?

[T.] – Bueno, porque ella no sabe quién soy yo...

[L.] – ¿Por qué me sigues?

[Teddy replica con tono burlón] – Puede que quiera ayudarte... [Leonard gira la cabeza entre divertido y molesto] Ella no sabe nada de tu investigación; ¿me entiendes, Einstein? Así que apúntatelo: cuando se ofrezca para ayudarte, será sólo por su propio interés... [Teddy vocaliza enfáticamente] No te miento... Coge mi pluma y apúntalo bien: ¡no te fíes de ella!

[Leonard toma la pluma y, con gesto escéptico, escribe en el dorso de la polaroid de Natalie “No te fíes de ella”, su voz *over* lee el texto antes de replicar con desgana] – ¡Ya está! ¿Contento?

[Teddy compone un gesto de genuina tristeza y su tono cambia a compasivo] – No lo estaré hasta que salgas de la ciudad.

[L.] – ¿Y eso por qué?

[T.] – ¿Imaginas cuánto tiempo podrás quedarte por aquí antes de que alguien comience a hacer preguntas?

[L.] – ¿Qué clase de preguntas?

[Teddy compone ahora la sonrisa burlona de nuevo] – El mismo tipo de preguntas que deberías hacerte tú.

[L.] – ¿Cómo qué?

[T.] – ¿Cómo conseguiste ese traje, el coche...?

[Leonard responde en tono cortante] – Tengo dinero. Mi mujer falleció: yo trabajaba en seguros, estábamos cubiertos.

[Teddy vuelve al tono sarcástico] – Ahhh... [Alza la cabeza para simular entendimiento] Y en pleno funeral te pusiste a negociar la compra de un Jaguar, ¿verdad? [Teddy emite el sonido de una breve carcajada sarcástica] No tienes ni idea... Ni siquiera sabes quién eres.

[Leonard replica claramente ofendido] – Sí lo sé. No tengo amnesia. Lo recuerdo todo hasta el incidente. [Recita ofendido] Soy Leonard Shelby, soy de San Francisco... [Teddy interrumpe]

[T.] – Ése es quien eras. No sabes quién eres ahora. En quién te has convertido desde... el incidente. [El espectador se percatará del eco ya mencionado: es la segunda vez que Teddy pronuncia estas palabras; la primera la oímos segundos antes de que Leonard lo ejecute, en la secuencia U. No será la última] **Te paseas por ahí jugando a ser detective...** Ni siquiera sabes cuánto hace que ocurrió. [El contraplano muestra la mirada, entre dubitativa y contrariada, de Leonard] Pero te lo explicaré... [Teddy agita la chaqueta del traje de Leonard] ¿Acaso llevabas buenos trajes cuando vendías seguros?

[L.] – Yo no vendía seguros, los investigaba.

[T.] – Sí, está bien, está bien... Eras “investigador”. Pues tal vez deberías investigar tu caso.

[Leonard asiente, siempre sarcástico y contrariado] – Oh, gracias por el consejo.

Este diálogo, que compone casi la totalidad del segmento H, contiene elementos reveladores de gran importancia para despertar la sospecha del espectador sobre las capacidades de Lenny y sus motivaciones. Es importante, en primer lugar, porque es aquí donde la versión de Teddy comienza a cobrar fuerza y el espectador que sospechara que Natalie ha utilizado a Leonard para matar a Teddy por venganza<sup>228</sup>, ve ahora su sospecha desinflada y debe descartarla. El propio Teddy confirma que Natalie no sabe quién es él, aunque se produce un indicio proléptico de tono negro e irónico cuando Teddy afirma que “Alguien tiene que pagar, Lenny... ¡siempre hay alguien que paga!”, puesto que sabemos que al final de la historia ese alguien que paga será Teddy. Nos preguntamos aquí, pues, qué evidencias habrán llevado a Leonard a matar a Teddy al final de la historia. En especial porque Teddy afirma, ante la pregunta de Leonard sobre por qué le sigue, “Puede que quiera ayudarte”, y parece sincero pese a su tono burlón.

En segundo lugar, vemos cómo Teddy apunta en repetidas ocasiones (y esto lo observaremos a lo largo de toda la historia) al hecho de que tanto el traje como el coche de Leonard deberían levantar sospechas. No será hasta la narración del segmento A (último en el relato) cuando comprendamos el porqué, y el repetido interés de Teddy por hacerse con el coche de Leonard: Leonard viste el traje de Jimmy Grantz, contrabandista al que ha asesinado, y conduce también el coche del primero, que le ha robado. En el maletero se encuentran una pistola y \$200.000, de ahí el interés de Teddy (quien no sólo actúa por altruismo). Ante las advertencias de Teddy en este diálogo, podemos observar cómo Leonard replica con ironías, evasivas, o bien fabulaciones absurdas sobre la fuente de sus posesiones. El carácter obstinado de Leonard comienza a revelarse como un problema

---

<sup>228</sup> Hipótesis que presenta CUEVAS (2005: 11) “El asesinato de Teddy [...] más tarde parece estar provocado por Natalie, que busca así vengar la muerte de Jimmy”.

cuando se une a lo que podemos juzgar ya como una obsesión justificadora de su versión (“Trabajaba en seguros”), por encima de la evidencia (réplica de Teddy sobre el funeral y el Jaguar). Esto será una pieza clave que se recupera en el final del relato y adquiere más coherencia aún con la catarsis final. El *summum* de la crítica hacia la labor de Leonard como héroe se produce con la frase que hemos destacado en negrita: “Te paseas por ahí jugando a ser detective”. Gracias a la polifonía adquirimos la versión de Teddy del papel de Leonard: sin embargo, Leonard descartará su crítica y en general todo su discurso acerca de Natalie, de su traje y su coche, porque en el dorso de la fotografía de Teddy encuentra escrito de su propio puño y letra “No creas sus mentiras”. Queda a nuestra discreción confiar en la escritura de Leonard o bien registrar la versión de Teddy sobre la habilidad detectivesca de Leonard como una versión a la que merece la pena prestar atención.

La segunda ocasión en la que Teddy abre los ojos a Leonard es la definitiva, en el segmento A, donde se revela la verdad sobre la venganza de Leonard tras una larga exposición de Teddy en la que le explica a Leonard que Jimmy Grantz no era el asesino que buscaba, sino que en realidad Leonard ya consumó su venganza hace un año, matando al auténtico John G. con la ayuda de Teddy: desde entonces Leonard ha creado un rompecabezas insoluble, eliminando páginas del informe policial e inventando gran parte de la historia de Sammy Jankis, para poder continuar su búsqueda:

(1:41:15) [Teddy] ¡Sólo piensas en quejarte! ¡Soy yo quien tiene que cargar con lo que has hecho! ¡Soy yo el que lo ha montado todo! **Tú te paseas jugando a ser detective**. Vives un sueño, chico: una mujer muerta por la que suspirar; un objetivo para tu vida; una búsqueda romántica que nunca acabarías aunque yo no estuviera implicado...

Con esta segunda revelación, la cantidad de información que maneja el espectador debiera ser suficiente como para tomar partido. A pesar de que Christopher Nolan en los comentarios del director sobre la película siembra la duda entre la versión de Leonard y la de Teddy, poseemos fragmentos de información lo bastante sólidos como para resolver el puzle.

Regresemos ahora a los minipuzles que ofrece *Memento*. Normalmente, Christopher Nolan no ofrece concesiones al espectador en forma de pistas claras (o ni siquiera pistas en absoluto) para lograr resolver el puzle adecuadamente: no hay nada en la botella que nos sugiera que se trata de un arma; en cuanto a la jarra, sólo se nos ofrece la risa, etc.; así el efecto de la peripecia será mayor. Sin embargo, podemos señalar un plano detalle en el que sí se nos ofrece la pista que cabría esperar en un relato policiaco (ya sea novela, película o

serie) de corte clásico. Éste se produce en el segmento en color previo a la revelación de la naturaleza manipuladora de Natalie. El espectador recordará la escena (segmento G): tras un breve pero desesperado monólogo interior de Leonard, Natalie entra por la puerta y se produce el siguiente diálogo:

[Leonard] – ¿Qué ha pasado?

[Natalie] – ¿A ti qué te parece? Me ha pegado.

[Leonard] – ¿Quién?

[Natalie] – ¿¿Quién?? ¡Joder, Leonard: Dodd! Dodd me ha pegado.

En este punto, la intriga que se provoca cada vez que la narración salta de analepsis en analepsis, a causa de la falta de antecedentes, parece momentáneamente destruida por la información de Natalie, quien rellena el hueco en forma de sumario: “Dodd me ha pegado”. Puesto en antecedentes, el espectador puede ahora centrarse en el desarrollo de la escena, con la descripción lastimera de Natalie acerca de cómo sucedieron los acontecimientos, mientras se aplica hielo en el pómulo amoratado:



Imagen 4.17.: “Oh, ese tipo es muy peligroso... será mejor que pienses otra cosa.” (1:07:47)

La actuación de Carrie-Anne Moss es tan convincente como la actuación de su personaje, Natalie, y no podemos evitar sentir más que compasión hacia ella, en particular teniendo en cuenta que, según su versión, fue Leonard quien sugirió a Natalie que acudiese

a hablar con Dodd para razonar con él. Mientras Natalie explica la situación, los acordes de la música melancólica de David Julyan acompañan la escena para conmovernos y Leonard le pide que apunte todo para que él pueda encontrar a Dodd y “sacudirle un poco”. Una primera alarma debería saltar en la cabeza del espectador cuando Leonard, que lleva toda la escena rebuscando en sus bolsillos, pregunta:

[Leonard] – ¿Tienes una pluma?

[Natalie] – En mi bolso.

(1:07:55)

El dramatismo de la escena, que se representa por los actores en voz baja y en forma de plano / contraplano, cargada de violencia por el relato de Natalie (“me golpeó salvajemente”) y su cara ensangrentada, quizás haya hecho olvidar al espectador cómo se abre el segmento G: con Leonard buscando “algo” de forma frenética en una cómoda y su voz *over* instándose a sí mismo desesperadamente para no olvidar: (1:06:06) “¡Apúntalo, apúntalo, apunta qué ha pasado, vamos, concéntrate, mantenlo en tu cabeza!”. El hecho de que Leonard no lleve nada encima para apuntar –teniendo en cuenta su enfermedad y su *modus operandi* habitual–, ni tenga a mano ninguna pluma en la casa, cuando era obvio que pretendía apuntar algo de manera urgente hace un minuto, mientras que Natalie responde inmediatamente que lleva una pluma en el bolso, debería ponernos alerta desde este momento, aunque el diálogo no es lo suficientemente revelador aún para sacar conclusiones definitivas.

Sin embargo, en medio del diálogo, Nolan nos obsequia durante exactamente dos fugaces segundos (de 1:08:21 a 1:08:23) con el siguiente plano:



Imagen 4.18.: Leonard flexiona el puño. (1:08:21)

El cual sí debería hacer saltar ya una segunda alarma lo suficientemente intensa como para que intuyamos el juego sucio. Hay que precisar que se trata de un *raccord* de mirada: el plano se monta desde la cara de Leonard pensativo o dubitativo a su puño, que se flexiona rápidamente. Obviamente, Leonard siente el puño dolorido, pero debido a su enfermedad, no puede comprender por qué. En este punto podríamos resolver el puzzle policiaco y, aplicando el principio dramático del *arma de Chejov*, concluir que el puño de Leonard está dolorido porque lo ha usado para golpear a alguien. La única persona que muestra evidencias de haber sido golpeada es Natalie. Por lo tanto, es Leonard quien ha golpeado a Natalie. La narración del siguiente segmento (F) nos mostrará que, en efecto, así ha sido, y que eso precisamente es lo que Leonard buscaba apuntar con urgencia. Por supuesto, Natalie se ha encargado de recoger todos los bolígrafos de la casa antes de manipular a Leonard, pero toda esta información nos es negada mediante la narración en analepsis: el espectador que no resuelva el minipuzzle del puño de Leonard deberá aguardar a la narración del fragmento precedente en la historia para desentrañar la intriga, de igual modo que sucede con la botella o la jarra.

### **B-Analepsis e intriga: a posteriori**

Todos los casos anteriores de analepsis ilustran un mismo tipo de intriga: tienen en común que la intriga se resuelve *a priori*, con la narración del siguiente segmento (el cronológicamente precedente). Tomemos ahora un segundo ejemplo para mostrar cómo

también podemos encontrar la analepsis con una segunda función para crear la peripecia gracias a la intriga. Nos referimos al comienzo del segmento M (47:11): el sonido de la alarma de un coche resuena a todo volumen mientras tenemos un *travelling* lateral en plano medio corto de Leonard corriendo por un camping, entre caravanas y columpios.



Imagen 4.19.: “Vale... ¿qué estoy haciendo?” (47:12)

Imposible no recordar el monólogo interior en voz *over* de Leonard mientras corre: “Vale... ¿qué estoy haciendo?”. En ese momento el plano se monta con otro *travelling* que actúa como *raccord* de mirada, para mostrarnos a Dodd, que corre en paralelo por el pasillo al otro lado de las caravanas. Tras ello, se vuelve al monólogo de Leonard para hacernos partícipes de su conclusión: “¡Ah, persigo a ese tipo!”. Leonard cambia de dirección para interceptar a Dodd, cuando éste se gira y le encañona, aún a varios metros de distancia. Leonard corrige ipso facto la conclusión de hace unos segundos, siempre con su voz *over*: “¡No! ¡Él es quien me persigue!”. La persecución se invierte de nuevo, Dodd dispara a Leonard y falla.

A pesar de que el efecto de peripecia es similar a nuestros anteriores ejemplos con la botella o la jarra, existe una diferencia fundamental en este fragmento. La intriga es más explícita aún, y está creada gracias a la consabida analepsis que nos sitúa en el mismo foco de percepción que Leonard: no sabemos qué hace ni dónde está (acaba de perder la consciencia, a pesar de encontrarse en medio de la acción). El propio Leonard enuncia su perplejidad ante la situación en la que “se despierta”. Sin embargo, no debemos esperar a la



narración del siguiente segmento para disipar la intriga *a priori*, cronológicamente hablando, sino que ésta se resuelve de modo clásico, *a posteriori*, con información que recibimos inmediatamente después, en orden cronológico. La diferencia es notable, pues no requiere una reconstrucción por parte del espectador para percibir el efecto. Sin embargo hay que hacer notar que un visionado en orden cronológico de la cinta destruye el efecto de intriga en todos los casos: aunque percibimos el efecto de la peripecia (Leonard se ve sorprendido con efectos adversos no previsibles), perdemos la focalización desde el punto de vista de Leonard y, por tanto, se deshace la intriga: aunque Leonard sigue sin saber que Dodd le persigue a él y no a la inversa, nosotros ya sí tendríamos esta información. La diferencia entre la intriga y la peripecia es que la última afecta al protagonista para provocar su efecto en nosotros, mientras que la primera debe afectarnos en tanto que espectadores, independientemente de la información de la que disponga el protagonista.

### C- Analepsis e intriga: en retrospectiva alejada

Nuestro tercer ejemplo para analizar la función de la analepsis con relación a la intriga es el más complejo desde el punto de vista de la recepción: en este caso, el espectador no debe recurrir al segmento cronológicamente precedente para reconstruir la intriga *a priori*, ni tampoco la intriga se reconstruye inmediatamente después, *a posteriori*. En este caso, una analepsis afectará al sentido global de la trama o acontecimientos narrados bien en un segmento temporalmente más alejado que la unidad precedente, bien en varios segmentos anteriores, bien a lo largo de toda la trama (incluyendo esta vez los segmentos en blanco y negro de la línea Alfa).

En cuanto a la primera posibilidad (un solo eco a distancia), podemos citar como ejemplo el misterio de la ventanilla rota del Jaguar de Leonard. En el segmento U, Teddy llama la atención de Leonard (de forma aparentemente inocente) sobre la ventanilla del Jaguar, pidiéndole que la suba tras abrigarse con la chaqueta:



Imágenes 4.20. y 4.21.: “Sube tu ventanilla” (3:21) – “Está rota” (3:24) [segmento U]

Tras la petición de Teddy, Leonard pulsa el botón para subir la ventanilla y constata lo evidente: los cristales que reposan en el borde la ventanilla indican que ésta se ha roto. Teddy volverá a mostrar su interés por el coche en general en múltiples ocasiones, pero la duda sobre cómo se rompió la ventanilla y por qué es importante para Teddy no se esclarecen hasta 10 segmentos más tarde, concretamente en L, cuando Leonard huye de Dodd y escapa por la puerta del Jaguar mientras Dodd monta en el mismo:



Imágenes 4.22. y 4.23.: Dodd dispara a Leonard dentro del Jaguar, falla y rompe el cristal de la ventanilla (51:17) [segmento L]

Si sumamos los segmentos de la línea temporal Alfa intercalados, tenemos que la analepsis crea una intriga de forma retrospectiva con ni más ni menos que 19 unidades de narración intercaladas entre ambos segmentos:



Figura 4.8.: El misterio de la ventanilla se resuelve con su eco 10 analepsis más tarde, 19 segmentos y casi 48 minutos más tarde.

Señalemos que en este caso la memoria del espectador se pone a prueba con el número de analepsis, pero la bisagra iterativa entre analepsis no es relevante: de hecho, el disparo de Dodd sucede casi al final de L, mientras que la observación de Teddy transcurre bien entrados en U. No se trata aquí de despertar un eco semántico asociativo, como en los primeros ejemplos, sino que se apela a la memoria episódica o anecdótica, sin más. En este

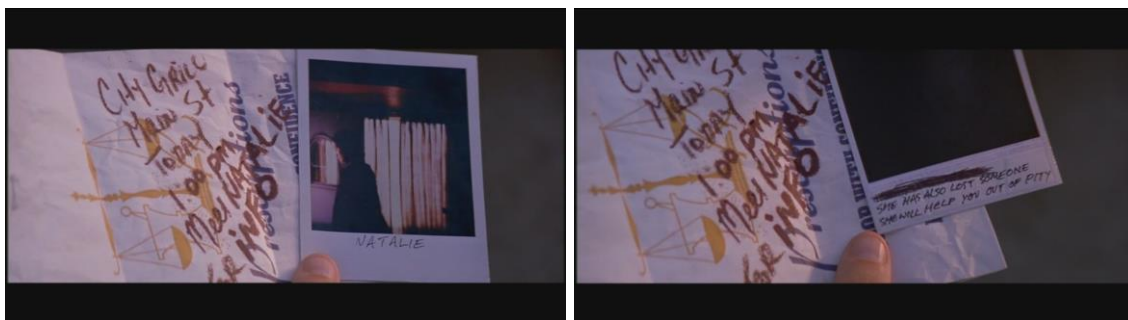
caso, pese al intercalado de los segmentos en blanco y negro, estos últimos no afectan al misterio.

El ejemplo previo muestra cómo una intriga se crea y se destruye gracias a la analepsis, con una sucesión de analepsis y otra línea temporal intercalada. Ahora bien, en el caso de la ventanilla al espectador únicamente se le supone la habilidad de retener la información para resolver el misterio. Nuestro segundo ejemplo para la intriga en retrospectiva alejada es más complejo porque exige al espectador una habilidad hermenéutica, sin conexión directa como en el caso de la ventanilla. Si en el ejemplo anterior Teddy se encargará de llamar nuestra atención de forma explícita sobre la ventanilla, nada en la narración se encargará de recalcar la sonrisa de Natalie en el segmento R como información relevante que será recuperada más tarde:



Imagen 4.24.: “Somos supervivientes” (20:21)

En el segmento R, Natalie nos es presentada por primera vez en la narración. Leonard se reúne con ella en el *diner* “City Grill” y antes entrar en el restaurante consulta los dos documentos que tiene en su poder para orientarse:



Imágenes 4.25. y 4.26.: Cita con Natalie y foto (16:24 – 16:33)

El primer documento es la hoja que contiene las instrucciones de la cita (más tarde sabremos que ha sido escrita a mano por la propia Natalie, no queda claro si con un lápiz de maquillaje). No es, por supuesto, casual desde el punto de vista simbólico que esté escrito sobre la publicidad de una farmacia: aunque el símbolo del mortero está presente para simbolizar la farmacia, el logotipo relevante es la imagen de la balanza, que simboliza la justicia. Natalie y justicia es la primera asociación que el espectador va a establecer, de modo consciente o inconsciente, desde su presentación. En cuanto a la polaroid, la imagen nos ofrece una composición terrible, con Natalie en el ángulo inferior izquierdo y prácticamente de espaldas, con una fotografía igualmente horrenda: a contraluz y con los focos de iluminación de la puerta y la ventana arruinando el contraste. Natalie podría ser cualquiera (de ahí que Leonard no la reconozca inmediatamente al entrar en el restaurante), pero este dato tampoco es inocente como metáfora. La información al dorso de la polaroid reza así: “Ella también ha perdido a alguien. Te ayudará por compasión” (leída también por Leonard con voz *over*). Irónicamente, es muy posible que el espectador pase por alto la unidad de información más valiosa de todas las que se ofrecen en este plano: que antes de las frases leídas por Leonard existe otra inscripción, tachada meticulosamente y que por tanto no podemos descifrar.

En definitiva, toda la información que recibimos acerca de Natalie es positiva. La caracterización del personaje en escena corresponde con esta primera impresión, puesto que Natalie (tras sentirse ofendida porque Leonard no la reconozca, otro misterio en eco que comprenderemos más tarde) ayuda a Leonard con información acerca del número de matrícula que Leonard busca. Es posible que atribuyamos el hecho de que Leonard no la pueda reconocer, pese a haber examinado la foto, a que Natalie lleva gafas de sol puestas. Su presentación física es la de una mujer maltratada, pues no podemos evitar reparar en su labio partido. Queda presentado el enigma acerca de cómo o quién le habrá causado las heridas al tiempo que se genera la empatía en nosotros.

Al preguntarle Leonard si le debe algo, ella responde: “No te ayudo por dinero.” (19:52). Eliminada la motivación monetaria, concluimos como espectadores que su motivación es puramente altruista, hecho que coincide con la inscripción al dorso de la fotografía: “Te ayudará por compasión”. Sin embargo, tras la conversación en el restaurante, Natalie se despedirá con una reflexión enigmática:

(20:16) [segmento R]

[Natalie sonríe abiertamente] – ¿Sabes lo que compartimos? [Leonard niega con la cabeza]  
Los dos somos supervivientes.

En este punto, tras toda la información que disponemos sobre Natalie, juzgamos su sonrisa inequívocamente como bondadosa y benevolente, en todo caso cargada de compasión (se produce tras el hecho de Leonard manifieste que “no recuerda” si le tratan bien en el *Discount Inn*). Esta sonrisa cuadra con su carácter de ayudante (facilita a Leonard la identificación de John G.) y su motivación altruista. Su motivación únicamente comenzará a ponerse en duda por la propia Natalie, a medida que vamos conociendo la relación que le une a Leonard, en la secuencia P, cuando Leonard le agradece que le ayude y ella responde: “Te ayudo [pausa dramática] porque me has ayudado.” (29:06)



Imagen 4.27.: “Te ayudo... porque me has ayudado”. (29:06) [segmento P]

El tono de voz, la mirada y el gesto que compone Natalie distarán ahora mucho de ser simpáticos o benevolentes: su tono es serio, con un matiz de reproche ante la frase

titubeante de Leonard (quien viene de consultar en su foto la frase “Te ayudará por compasión”). De nuevo, no es en absoluto casual la composición del plano, que nos muestra a Natalie reflejada en el espejo: las dos Nalties están ya presentes aquí, una de espaldas a Leonard y la otra mirando de frente, tanto a Leonard como al público. La metáfora de su naturaleza dual es obvia. No obstante, el espectador aún mantendrá a Natalie como personaje ayudante y positivo con respecto al protagonista. Queda por revelar el enigma acerca de su labio partido, pero sólo ahora podemos comenzar a conjeturar que quizás sea a propósito de ese maltrato que intuimos, con lo que Leonard la ha ayudado inicialmente.

La revelación definitiva sobre la naturaleza fría, despiadada y manipuladora de Natalie se producirá en el segmento F<sup>229</sup>: es aquí cuando se nos muestra que Natalie ha manipulado a Leonard para que éste ahuyente a Dodd. Es más, el engaño llega hasta tal punto que en realidad ha sido Leonard quien golpea a Natalie en el rostro, causándole la herida del labio. El problema no es tanto el engaño de Natalie, como los términos en los que se produce, con un regocijo evidente por parte de ella y la manifestación del desprecio total hacia Leonard y su enfermedad (con insultos tan explícitos como “jodido idiota”, “desgraciado pedazo de mierda”, “capullo retrasado”, “engendro”, “puñetero tarado”, “retrasado”, “desgraciado y triste capullo”), así como la indiferencia ante su tragedia (con insultos a la difunta mujer de Leonard, como “la puta de tu mujer” o “la zorra de tu puta mujer”). Sin duda este desprecio deberá, tras una reflexión, ser puesto en el contexto de que Natalie pretende a toda costa que Leonard se enfurezca y la golpee: si el desprecio fuese real y absoluto, Natalie no ayudaría a Leonard más adelante (en la historia); no obstante, no deja de resultar brutal la forma inmisericorde con la que es ejecutada la representación del desprecio por parte de Natalie. Mucho más impactantemente que todos sus insultos se nos presenta el regodeo de Natalie en su manipulación, que confiesa con crueldad a Leonard:

(1:10:47) [segmento P]

[Natalie] – ¿Sabes? Voy a utilizarte. Te lo digo ahora porque disfrutaré mucho más sabiendo que podrías impedírmelo si no fueras un puñetero tarado. [Leonard rebusca en sus bolsillos] ¿Has perdido el boli? Lástima, engendro: si no, podrías escribirte una notita sobre Natalie, que odia tu estampa de retrasado y que llamó a tu mujer “jodida zorra”.

---

<sup>229</sup> Esta revelación (en forma de peripecia) adquiere tal fuerza que es probablemente la segunda en intensidad dramática de toda la película, sólo por detrás de la revelación final o clímax en el segmento A.



El plan de Natalie resulta más escalofriante aún cuando tomamos conciencia de que no es en absoluto improvisado, sino por el contrario fríamente calculado y ejecutado: el primer acto de Natalie nada más entrar en la casa es acercarse al aparador y guardar todos los bolígrafos a la vista dentro de su bolso. De igual modo, la primera vez que Natalie encuentre a Leonard, su primera acción será verificar con la prueba de la jarra si Leonard finge o su enfermedad es real, y cómo funciona ésta. La provocación finaliza con el puñetazo de Leonard a Natalie, que la tumba al suelo por la fuerza del golpe; mientras Natalie se levanta, se pasa la lengua por los labios para lamerse la sangre de la herida y compone una sonrisa que destila crueldad, al tiempo que amenaza con un alegre “Hasta pronto...” (1:11:46) y sale por la puerta.



Imagen 4.28.: Natalie sonríe y se lame la sangre. (1:11:43)

No nos detendremos aquí en el análisis del arquetipo de la *femme fatale* y sus ecos vampíricos o su manipulación sexual<sup>230</sup>. Nos interesa ahora señalar que al finalizar el segmento F ya tenemos todos los elementos adecuados para juzgar a Natalie y sus motivaciones. Éstas van, saltando con las analepsis y los respectivos ecos, de F a P y luego a R. Sólo ahora podemos comprender en su totalidad, tras la reinterpretación que nos brinda la perspectiva de la recomposición de las analepsis, la primera sonrisa de Natalie:

---

<sup>230</sup> La frase que termina por desencadenar la furia de Leonard es “Seguiremos siendo amigos... o incluso amantes” (1:11:31).



Imágenes 4.24. y 4.28.: sonrisa en R y sonrisa en F.

La luz que se arrojaba sobre Natalie como una mujer desinteresada y bondadosa se ha convertido ahora en la oscuridad de una persona malvada: su primera sonrisa se nos revela en retrospectiva como cargada de un sarcasmo y desprecio compasivo, puesto que se regocija en su carácter manipulador y su poder sobre una persona indefensa y de ahí su “somos supervivientes”, evocando que ella ha manipulado a Leonard por necesidad, de igual modo que las circunstancias obligan a Leonard a sobrellevar como mejor puede su enfermedad.

A diferencia de nuestro ejemplo previo con la ventanilla, el caso de la motivación de Natalie para ayudar a Leonard no exige sólo memoria, puesto que no se basa en signos unívocos en forma de hechos (ventanilla rota – disparo a la ventanilla), sino en la reinterpretación de apariencias equívocas (sonrisa de Natalie, frase de Natalie) a la luz de futuros hechos (en el relato) cada vez menos equívocos (segunda precisión de Natalie sobre su motivación, revelación final de la manipulación). Así, la sonrisa de Natalie en F resonará en eco dos veces, en P y en R, a 22 y 26 segmentos, respectivamente. La diferencia con la ventanilla rota radica en que el significado en R cambiará completamente tras el eco.



Figura 4.9.: Una vez restablecidas las conexiones en analepsis desde F, podemos dar su valor real a R.

Regresemos ahora, tras estos dos ejemplos de analepsis en retrospectiva que afecta a un segmento no inmediatamente precedente, a la segunda posibilidad que hemos



mencionado para nuestro tercer tipo de intriga en la analepsis: una analepsis afectará a toda la trama (incluyendo esta vez los segmentos en blanco y negro de la línea Alfa). Con esta última posibilidad, la peripecia se ejecuta con su máximo valor emocional posible, como el instante anterior a la catarsis, puesto que obliga al espectador a reconsiderar por completo el valor de la obra.



4.29.: “Tiene gran importancia” (1:39:16). En el fragmento A se obliga al espectador a revisar el significado y valor de la trama al completo (1-22 + B-U).

El ejemplo definitivo de esta función se halla en el último macro-segmento narrado, que conecta las líneas Alfa y Beta (último en la historia de Alfa [22], primero en la historia de Beta [A]), el cual comienza en blanco y negro, con Leonard exclamando: “¿Jimmy Grantz trafica con drogas en el bar que trabaja su novia?”. (1:28:41) y termina en color, con los créditos finales de la película (1:45:35). El primer segmento, en blanco y negro, revelará que Teddy ha sido durante todo este tiempo el interlocutor de Leonard al teléfono. Esto despeja la incógnita de su identidad (el interlocutor afirma que es un policía en un punto de la conversación), pero también aclara el sentido de las palabras de Teddy en el fragmento anterior:

(1:26:07) [segmento B]

[Teddy] – Porque ese poli anda buscándote...

[Leonard] – ¡Eh, alto! ¿Qué poli?

[T.] – Es un mal poli... Te dijo que te hospedaras en el *Discount Inn*, lleva días llamándote, contándote mentiras, pasando sobres bajo tu puerta y cosas así.

[L.] – ¿Cómo lo sabes?

[T.] – Me lo ha dicho. Le parece divertido; se burla de ti.

[L.] – Estás mintiendo...

[T.] – No; es verdad: él sabe que no te gusta hablar por teléfono, así que te ha llamado. A veces no contestas al teléfono y te pasa notas bajo la puerta para que te asustes y vuelvas a contestar al teléfono, largándote el bulo de que John G. es un traficante de drogas local: Jimmy Grantz.

[L.] – ¿Quién es Jimmy Grantz?

[T.] – Leonard... Jimmy es un traficante, el poli quiere saber cómo lleva su operación, está preparando un golpe. No sé cómo, pero estás implicado.

[L.] – Ajá... ¿Y cómo le conoces?

[T.] – Soy un soplón...

Cuando Teddy pronuncia el discurso ya tenemos elementos para sospechar de la veracidad del mismo (sabemos que fue él quien aconsejó a Leonard que se hospedase en el *Discount Inn*, pero también sabemos que Leonard lleva un tiempo allí con 2 habitaciones alquiladas). No será hasta que Leonard baje al hall de recepción y se encuentre con Teddy cuando comprendamos que el “mal poli” que le llama y pasa sobres bajo la puerta no es otro que el propio Teddy, quien despliega un alarde de cinismo (casi podría tildarse de bipolar) en todo el discurso, pues en realidad está hablando de sí mismo. Sus motivaciones no son en absoluto transparentes. En este sentido, también cabe sospechar que el policía al que se refiere Natalie la primera vez que se encuentra con Leonard, también es muy probablemente Teddy<sup>231</sup>.

La recomposición final de la trama de *Memento*, independientemente de su estructura formal –la cual es fácilmente identificable, por lo demás–, resulta compleja puesto que se trata de un relato visto desde la perspectiva de Leonard, pero en el cual se nos presenta una visión polifónica de la realidad, en coexistencia con la de Leonard, cuando la perspectiva de Leonard se nos insinúa como insuficiente o insatisfactoria. Pero regresemos al problema de la analepsis que crea ecos en segmentos alejados de la misma. Hemos resuelto la intriga de la identidad del interlocutor de Leonard al teléfono, pero en realidad esto es un misterio sencillo, pues se resuelve desde los fragmentos en blanco y negro exclusivamente. La continuación del segmento 22, tras Leonard encontrándose con Teddy en el vestíbulo, nos explica por qué el agente John E. Gammell aparece con el nombre de Teddy en la fotografía de Leonard, respondiendo en eco a la incógnita de Leonard en el segmento U, antes de ejecutar a Teddy:

---

<sup>231</sup> (1:19:28) [segmento C]

[Natalie] – Además, antes ha venido un poli preguntando por ti. Busca a un desmemoriado que no sabría cómo ha llegado hasta aquí ni lo que había hecho. Por aquí vienen muchos tipos así...



Imagen 4.30.: “¿Es el ‘agente’ o el ‘teniente’ Gammell?” (1:30:38)

(1:30:33) [segmento 22]

[Leonard] – ¿Es el “agente” o el “teniente” Gammell?

[Teddy] – Será mejor que no escribas Gammell, sólo Teddy...

[L.] – ¿Por qué?

[T.] – Bueno, soy un topo...

La confusión de Leonard acerca del nombre real de Teddy, que ha sido también la del espectador desde el segmento S, en el que Leonard reflexiona tras contrastar la foto con el permiso de conducir del agente Gammell: “Ese tipo me dijo que se llamaba ‘Teddy’ [12:22], resonará también en el siguiente segmento en color (A):

(1:41:01) [segmento A]

[Teddy] – Entérate, Lenny, yo también soy un John G...

[Leonard] – Te llamas Teddy.

[T.] – ¡Mi madre me llama Teddy!

No será ésta la única incógnita mantenida a lo largo de la trama que se despeje en el macro segmento 22-A: 22 finaliza con la ejecución de Jimmy Grantz, estrangulado por Leonard, y la foto polaroid que éste tira para “recordar” el momento. Será en la lucha contra Jimmy cuando comprendamos por qué Leonard muestra dos arañazos en la cara durante toda la línea temporal Beta: se deben a que Jimmy intenta defenderse y le marca el

rostro a Leonard en la lucha. También comprenderemos por qué Leonard viste un traje caro y conduce un Jaguar en todos los segmentos en color: ambos son robados a Jimmy Grantz por parte de Leonard (“¿Sabes? Prefiero que me tomen por un muerto que por un asesino” [1:43:51]). El maletero del Jaguar contiene \$200.000; esto explica el interés de Teddy en que Leonard cambie de coche (manifestado en repetidos segmentos) y de ropa (en B), así como el interés de Dodd por Leonard cuando le identifica en la ciudad (“Me gusta tu coche [...] ¿De dónde lo has sacado?” [51:06]) y las observaciones de Natalie (“No puedes entrar así vestido y pedir una cerveza” [1:18:57]; “Él [Dodd]... seguramente te encontrará él a ti. [...] Le he hablado de tu coche. [...] Cuando me golpeaba, tenía que decirle algo” [1:08:04]).

Sin embargo, la peripecia más notable de todas se produce tras la ejecución de Jimmy, en A, cuando Teddy acude en ayuda de Leonard y se desvela en un diálogo entre ambos toda la verdad acerca de la verdadera motivación de Leonard. De acuerdo con la versión de Teddy, la venganza que persigue Leonard ya ha sido cumplida hace más de un año: desde entonces, Leonard recorre ciudades con Teddy para buscar y matar nuevos culpables, para así dar un sentido a su vida. Más aún, la historia de Sammy Jankis<sup>232</sup>, narrada en forma de *flashbacks* dentro de la línea temporal Alfa (en blanco y negro) se revela como una fantasía construida por Leonard, modificación de la realidad en la cual es la mujer de Leonard quien era diabética y Leonard quien la mata de forma involuntaria, al inyectarle la sobredosis de insulina. Fotogramas de *flashbacks* se alternan mientras Teddy expone su versión<sup>233</sup>, los cuales en ocasiones confirman la versión de Teddy y en otros la desmienten, proyectando así una naturaleza dudosa sobre si son *flashbacks* reales o fantasías de Leonard. En este giro inesperado del guión o peripecia retórica, el sentido global de absolutamente todas y cada de las secuencias o segmentos (incluyendo aquellos en blanco y negro, y las analepsis dentro de ellos) ha cobrado un significado distinto y nuevo, que nos obliga a reexaminar el papel del protagonista en todas y cada de sus actuaciones, las cuales pasan de presentar a un héroe épico luchando contra la adversidad a un psicópata asesino frío y calculador. Toda la conversación con Teddy al teléfono ha de ser reexaminada, de igual modo que todas y cada una de las actuaciones que llevan a Leonard a dar caza al culpable con la matrícula de coche “SG13 7IU”.

---

<sup>232</sup> La cual hemos excluido hasta ahora de nuestro análisis por mor de la simplificación en nuestros esquemas.

<sup>233</sup> De nuevo, señalamos que esta peripecia afecta incluso a la narración de las analepsis que no estamos estudiando en nuestro esquema simplificado con sólo dos líneas temporales. Existe una tercera línea temporal y argumental que refleja la historia de Sammy Jankis en analepsis consecutivas e incluso una cuarta con los recuerdos de Leonard sobre la vida con su mujer (normalmente a través del montaje de fotogramas de breve duración).

Así pues, la peripecia en el macrosegmento 22-A es de proporciones descomunales, pues obliga al espectador a despertar ecos a lo largo de la cinta al completo, incluyendo la secuencia inicial:

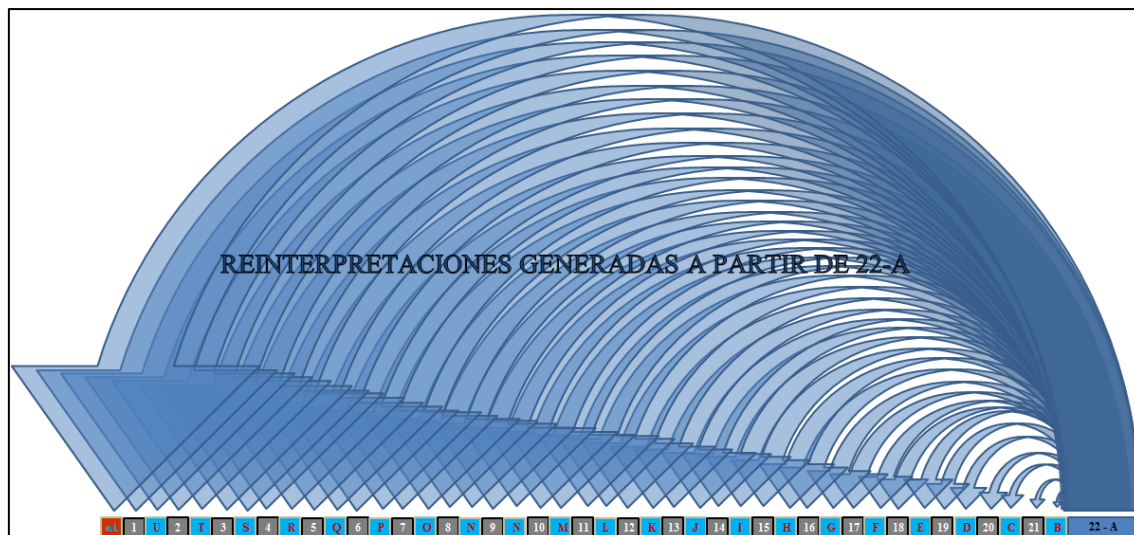


Figura 4.10.: La peripecia final afecta la interpretación de todos y cada uno de los segmentos anteriores.

La repercusión de la peripecia es fabulosa y resuena, como hemos mencionado, desde *Edipo Rey* en la cultura clásica y *L'illusion comique* del barroco francés, pasando por *El planeta de los simios* (1968) en la memoria popular cinematográfica, hasta innumerables películas de finales de los 90 y principios de 2000, como *El sexto sentido* (1999), *El club de la lucha* (1999) o *Mulholland Drive* (2001).

### 4.3. Las bisagras finales

Hemos reservado una sección aparte para el análisis de las últimas bisagras de la película (tanto en blanco y negro como en color), por tener éstas una construcción y valor ligeramente diferentes al resto. Existen en la película dos tipos de bisagras temporales:

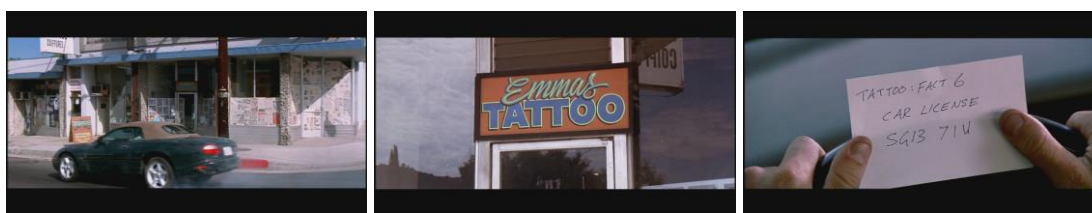
- El recurso cromático: paso del blanco y negro al color, para diferenciar netamente la línea Alfa de la línea Beta. El efecto se logra gracias al breve fundido en negro.
- El recurso a la narración iterativa para indicar cómo se enlaza una analepsis con el segmento precedente (únicamente dentro de la línea Beta).

Ahora bien, tanto la última bisagra cromática como la última bisagra en forma de narración iterativa rompen sutilmente las reglas establecidas a lo largo de la película. Ya

hemos comentado anteriormente cuándo se produce la última bisagra cromática en la narración (paso de 22 a A): Teddy saca una foto de Jimmy Grantz, muerto en el suelo, y agita la polaroid para revelarla. A medida que la fotografía gana en nitidez, vuelve el color a la cinta y el plano de la fotografía terminará en color, sin el fundido a negro característico para intercalar las líneas temporales. Esta excepción tiene pleno sentido teniendo en cuenta la posición privilegiada de la bisagra, pues por primera vez no existe una discontinuidad narrativa en forma de salto, sino que ambas líneas se unen precisamente en este punto y forman una sola en continuidad. Es por ello que es adecuado hablar de “macrosegmento 22-A”, ya que la unidad de acción se mantiene a lo largo de los dos segmentos, a diferencia del resto en contigüidad. Asimismo, la escena despierta un eco con la primera unidad de la película (que hemos denominado “Escena inicial”, filmada con efecto rebobinado o marcha atrás): la fotografía siendo revelada y perdiendo nitidez cierra la primera unidad en color de la obra, el paralelismo es obvio con la fotografía ganando nitidez (y con ella color) al final de la última unidad en blanco y negro de la misma.

Más interesante resulta la última bisagra en color de la película, en forma de narración iterativa, puesto que se trata de la única que contiene una trampa. La bisagra, una vez narrada en su segunda ocasión, no reproduce exactamente el contenido de la primera ocurrencia. Hablamos de la bisagra entre el comienzo del segmento B y el final del A (que coincide con el fin absoluto de la cinta [exceptuando los títulos de crédito]).

Al comienzo de B, asistimos a los planos ya analizados previamente del Jaguar de Leonard frenando, el *establishing shot*<sup>234</sup> de la tienda de Emma y la tarjeta con las instrucciones para el tatuaje número 6:



Imágenes 4.9., 4.10. y 4.11. (Desde 1:24:48 y desde 1:45:25 a 1:45:33 en A)

La trampa consiste en que, a pesar de que la banda de imagen es idéntica, en la primera iteración oímos la voz *over* de Leonard leyendo la tarjeta: “Tatuaje: hecho 6. Matrícula: SG137IU” (1:24:53). Con la segunda iteración, sin embargo, oímos en su lugar “A ver... ¿por dónde iba?” (1:45:33)

<sup>234</sup> Plano exterior, previo al interior de un edificio o localización, que nos muestra dónde se desarrollará a continuación la acción.

¿Cómo explicar esta alteración de la iteración? Señalemos en primer lugar que el macrosegmento 22-A dura desde 1:28:41 hasta 1:45:33. Se trata de unos 17 minutos entre el anterior segmento en color (B) y su recuperación en A, el mayor lapso de tiempo trazado por una analepsis en toda la narración, pero si tomamos el comienzo de B (1:24:48), que es donde se sitúa la bisagra con el Jaguar, tenemos más tiempo aún entre la primera instancia de la bisagra y su reiteración (casi 21 minutos). Por si fuera poco, el final de la película resulta paradójicamente anticlimático, pues no coincide con ninguna tensión dramática ni argumental, sino con la repetición de Leonard aparcando su coche y consultando una tarjeta, sin más. La banda sonora ha acompañado con un crescendo en intensidad la escena precedente, en la que Leonard decide robar el coche de Jimmy y poner en marcha su plan de venganza contra Teddy: en estos momentos, sin embargo, toca una melodía suave y relajante. Es lógico que el espectador se halle entre desconcertado y perdido, puesto que habrá de trazar la conexión entre este final y el comienzo de B, 21 minutos antes. El monólogo de Leonard por una vez no actúa tanto como un acceso a su conciencia, sino como el resumen en forma paródica de la actitud proactiva del espectador a lo largo de la película para reubicarse en la línea temporal: “A ver... por dónde iba” es, en definitiva, la pregunta que el espectador puede muy bien hacerse al comienzo de cada salto temporal en la línea Beta, tratando de reubicarse mentalmente para establecer de forma constante la continuidad entre lo que acaba de ver a Leonard hacer en el segmento anterior (de dónde viene) y cómo acabará el segmento que acaba de ver (adónde va), y así reconstruir cronológicamente la historia del relato.

La canción de David Bowie que cierra el relato (*Something in the air*<sup>235</sup>) irrumpe de improviso con los títulos de crédito (esta vez blancos sobre fondo negro), en contraste con el silencio musical en que transcurren los últimos planos y la reflexión de Leonard. La letra evoca una ruptura dolorosa pero inevitable y constituye otra clave de interpretación para la reconstrucción de la trama que llevaremos a cabo a continuación.

## 5. Reconstrucción de la trama

La reconstrucción del arco general de acción de *Memento* en realidad no ofrece gran problema, como hemos mencionado, una vez descifrada la estructura en analepsis alternativas. En lugar de presentar una reconstrucción minuciosa, segmento por segmento, consideramos más útil ofrecer un resumen de la misma:

---

<sup>235</sup> Segunda pista del vigésimo primer disco de estudio del artista, “Hours” (1999).

Leonard Shelby despierta en una habitación de motel (habitación 21 del *Discount Inn*). En monólogo interior, reflexiona sobre su enfermedad, hábitos y motivaciones para encontrar al asesino de su mujer. Va preparando poco a poco un tatuaje en su muslo izquierdo y recibe una llamada telefónica. Narra a su interlocutor su búsqueda, la historia de Sammy Jankis y su participación en la misma. Termina concluyendo gracias a la ayuda del interlocutor que en realidad John G. no tenía acceso a drogas, sino que era un traficante de drogas y cambia el tatuaje previsto de acuerdo a la nueva información. Tras varias llamadas, Leonard baja al vestíbulo del motel y se encuentra con su interlocutor, Teddy, quien se identifica como el agente Gammell y le proporciona la dirección en la que encontrará al supuesto John G. El agente Gammell se deja tirar una foto y le pide a Leonard que le identifique en la misma como Teddy. Leonard acude al lugar previsto y mata a Jimmy Grantz, convencido de que es su John G., pero en el último instante obtiene una evidencia de que Jimmy no es el asesino al que buscaba. Teddy aparece en la escena y se muestra dispuesto a ayudar. Leonard descubre que Teddy está implicado en el engaño y éste revela la verdad: Leonard no es un vengador justiciero, sino que está siendo manipulado constantemente por Teddy para eliminar a sospechosos (Teddy saca dinero con la muerte de Jimmy Grantz) y así dar sentido a su vida, con una venganza perpetua en marcha. También se revela que la historia de Sammy Jankis no es completamente cierta: Leonard se engaña a sí mismo constantemente para ser feliz. Irritado por la revelación, Leonard decide vengarse de Teddy apuntando la matrícula de éste como la del coche de John G. y así dar muerte a Teddy más adelante, convencido de que ejecutará una justa venganza. Además, apunta al dorso de la fotografía de Teddy “No te creas sus mentiras”. Leonard roba el coche de Jimmy Grantz y huye de Teddy. Más adelante se detiene delante de una tienda de tatuajes y se tatúa la matrícula de Teddy en el muslo como un hecho. Teddy lo encuentra y le insta a cambiar de ropa y coche, pero cuando Leonard está a solas descubre su nota sobre Teddy (“No te creas sus mentiras”) y huye de nuevo. Leonard encuentra en su traje (robado a Jimmy Grantz) una nota que Natalie había dirigido a su novio, Jimmy, diciendo “pásate luego” y por tanto, creyendo que la nota va destinada a sí mismo, Leonard conduce hasta el bar *Ferdy's*. Natalie ve a Leonard en el Jaguar e inicialmente lo confunde con Jimmy, por lo que se disculpa. Leonard entra en el bar y pide una cerveza: Natalie oye su historia y lo pone a prueba con una jarra de cerveza llena de escupitajos. Tras ello, Natalie le ofrece su casa a Leonard como residencia durante unos días. Leonard saca una fotografía de Natalie. Más adelante, Natalie regresa a su casa y tiende una trampa a Leonard para que la golpee. Éste cae en la trampa y Natalie regresa de nuevo, haciéndole creer que un tal Dodd la ha pegado, por culpa de un supuesto consejo de Leonard. Leonard la cree y le pide que apunte todo sobre el tal Dodd para ayudar a Natalie buscándolo y dándole una lección. Leonard sale de casa de Natalie y se encuentra con Teddy en el Jaguar. Teddy le pide a Leonard que no confíe en Natalie (le obliga a apuntarlo) y le sugiere que se mude al *Discount Inn*. De nuevo, una vez desaparecido Teddy, Leonard consulta el “No te creas sus mentiras” y por tanto tacha la inscripción sobre Natalie. Sin embargo, se dirige al *Discount Inn* y se aloja allí, alquilando una segunda habitación sin saberlo (la 304). En el motel, Leonard contrata los servicios de una prostituta y se engaña a sí mismo para creer por un instante que su mujer sigue viva. Tras ello, conduce por la noche y quema varios objetos de su mujer en una hoguera. Al amanecer, Leonard vuelve al coche y conduciendo por la ciudad se encuentra con Dodd, quien le persigue y dispara porque identifica el coche de Jimmy. Leonard busca la nota sobre Dodd que le ha dejado Natalie y le tiende una trampa en la habitación de hotel de Dodd. Leonard consulta de nuevo sus notas y encuentra el mensaje equívoco “Put him onto Teddy”, que interpreta como “pasárselo a Teddy”, así que llama a Teddy y le pide ayuda. Teddy acude y ayuda a Leonard a desembarazarse de Dodd. Confuso, Leonard acude a casa de Natalie a pedir explicaciones porque entiende que Dodd no tiene nada que ver con John G. Natalie le tranquiliza, se deshace de la fotografía de Dodd, habla a Leonard de Jimmy, lee sus tatuajes y ambos terminan durmiendo juntos (queda a juicio del espectador si mantienen un contacto sexual o no). Por la noche, Leonard apunta al dorso de la fotografía de Natalie “También ha perdido a alguien. Te ayudará por compasión”. Al despertarse, Natalie le dice a Leonard que le ayudará con la matrícula de John G. que lleva tatuada Leonard, porque él la ayudó a ella. Leonard le pide que le apunte una cita y se marcha de casa de Natalie. Teddy aparece e invita a Leonard a comer. Ambos hablan sobre la memoria y el plan de venganza de Leonard. Leonard acude a la cita con Natalie: ésta se ofende porque Leonard no la reconozca pero le da una fotocopia del permiso de conducir de John G. (Teddy). Leonard vuelve al *Discount Inn* y reúne toda la información de sus tatuajes y la matrícula. Concluye que Teddy es John G.,



apunta en su foto “Es él, mátalos”, llama a Teddy y éste acude a recepción. Ambos conducen al mismo edificio abandonado donde Leonard mató a Jimmy: Leonard vuelve a consultar la fotografía de Teddy, lo arrastra al interior del edificio, y tras un breve intercambio de palabras con Teddy, lo ejecuta de un tiro en la nuca mientras Teddy se gira y grita “¡No!”. Leonard arroja la pistola, saca una fotografía del cadáver de Teddy con la polaroid y la revela.

El interés del puzzle en *Memento* no reside tanto en rearmar el sencillo rompecabezas de las líneas Alfa y Beta, como en recomponer la visión polifónica de los tramos en discordia y juzgar qué personajes dicen la verdad y quiénes mienten. Una visión cronológica de la trama descubrirá detalles que pasan desapercibidos para el espectador que mantiene la trama en orden inverso en su mente.

De todos los personajes, aquel que más confronta su visión de la realidad con la de Leonard es sin duda alguna Teddy, ofreciendo un ejemplo perfecto de la destrucción de la certeza inicial mediante la contraposición de incertidumbres, desde la polifonía del relato.

Examinemos ahora la principal confrontación entre ambos. Se trata de la conversación final que mantienen tras el asesinato de Jimmy Grantz: este intercambio verbal supera con creces la insignificancia anecdótica y afecta de lleno a la interpretación de la película. En dicha conversación Teddy cuestiona por completo el proyecto vital de Leonard, junto con sus motivaciones y su percepción de la realidad. No podemos transcribir el diálogo completo debido a su enorme longitud, sólo daremos cuenta de las partes más relevantes para analizar el discurso. Teddy comienza intentando persuadir a Leonard de que Jimmy Grantz es en realidad John G., pero cuando es obvio que Leonard no lo cree, Teddy pasa a desvelar la verdad, o al menos “su verdad”:

(1:37:33)

[Leonard] – Me estás utilizando...

[Teddy] – ¡No! ¡Coge tu parte! [Teddy puede referirse a su parte del dinero de Jimmy o a la recompensa emocional por haber capturado a John G., no queda claro]

[L.] – ¡Sabía lo de Sammy! ¿Por qué iba a contarle lo del maldito Sammy?!

[T.] – Le has contado a todos lo de Sammy... A todos los que quieren escuchar. [en tono burlón] “¿Recuerdas a Sammy Jankis, recuerdas a Sammy Jankis...?” Una gran historia, mejora cada vez que la cuentas. **Te mientes a ti mismo para ser feliz**, eso no tiene nada de malo... Todos lo hacemos; ¿a quién le importa si hay algunos detalles que prefieres no recordar? [Leonard suelta a Teddy y queda perplejo]

[L.] – ¿De qué coño estás hablando?

[T.] – No lo sé... de tu mujer sobreviviendo al asalto [fotograma intercalado en plano detalle de la mujer de Leonard bajo la cortina de la ducha, pestañeando. Véase imagen 4.31]... de que ella no se creyera tu enfermedad... El tormento y el dolor y la angustia [otro plano de la mujer de Leonard, que lo contempla con cara apesadumbrada. Véase imagen 4.32] que la desgarraba [sic] por dentro. [Teddy alza los ojos en gesto irónico] La insulina... [plano de una mano con jeringuilla y de Leonard golpeando la jeringa, véanse imágenes 4.33 y 4.34]

[L.] – Ése era Sammy, no yo. Te conté lo de Sammy. [...] ¡Sammy dejó que su mujer se matara, Sammy acabó en una institución!

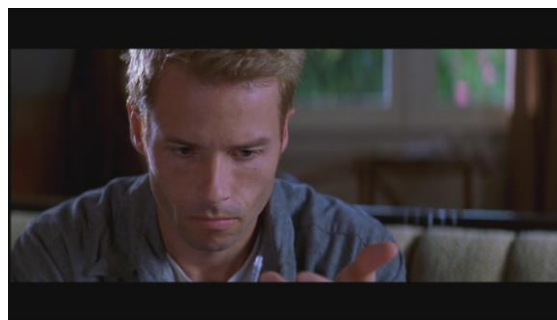
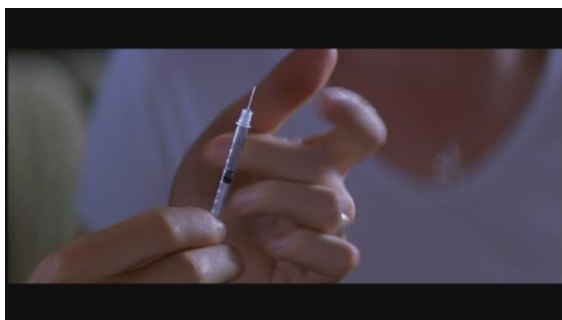
[T.] – Sammy era un timador; un fraude.

[L.] – Yo nunca dije que Sammy fingiera.  
 [T.] – Lo descubriste por lo que era: un fraude.  
 [L.] – ¡Pero me equivoqué! ¡De eso se trata!  
 [L.] – La mujer de Sammy vino a mi despacho...  
 [T.] – ¡Vamos, Sammy no estaba casado! ¡Era tu mujer la que tenía diabetes! [nuevos planos de la mujer de Leonard mientras le retiran la cortina de la ducha de la cabeza, y a continuación un plano en el que Leonard le inyecta insulina, véase imagen 4.35. La mujer de Leonard emite un leve quejido]  
 [L.] – [niega con la cabeza y afirma en tono inseguro] Mi mujer no era diabética...  
 [T.] – ¿Estás seguro? [se gira para recoger uno de los zapatos que Leonard calzaba antes de robar los de Jimmy. Leonard permanece con la boca abierta y se monta el plano 4.2736, en el que la jeringuilla es sustituida por un pellizco, véase imagen. La mujer de Leonard se queja del pellizco y exclama “¡Déjame!”]  
 [L.] – ¡No era diabética! ¿Crees que no conocía a mi mujer? ¿Qué coño te pasa...?  
 [En este punto Leonard se apoya en la pared y se deja caer hasta permanecer en cuclillas apoyado en la misma]

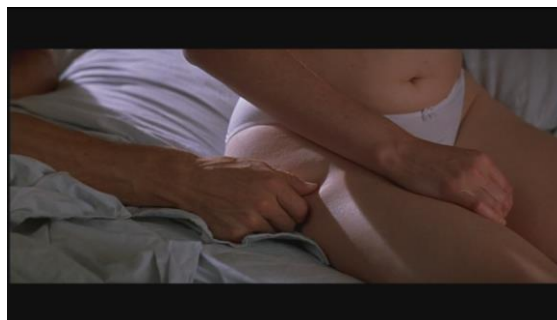
Planos intercalados en el diálogo:



Imágenes 4.31.: “Eu mujer sobreviviendo al asalto” (1:38:00) y 4.32.: “El tormento y el dolor y la angustia” (1:38:05).



Imágenes 4.33. y 4.34.: “La insulina...” (1:38:08 – 1:38:09)



Imágenes 4.35.: “Era tu mujer la que tenía diabetes” (1:38:45) y 4.36.: “¿Estás seguro?” (1:38:56)

La conversación entre Leonard y Teddy continúa durante varios minutos más, en los que Teddy revela que él es el policía que ayudó a Leonard a vengarse de John G., un tipo cualquiera (en palabras de Teddy: “sólo un hombre”, “no hubo conspiración, sólo fue mala suerte”) al que Leonard ya mató hace más de un año (de ahí la foto en la que Leonard sonríe, señalando el hueco en su pecho). El resumen de la misma se produce en 1:40:42, cuando Teddy le espeta:

[Teddy] – Tú no quieres la verdad: te inventas tu propia verdad... Como tu informe policial: estaba completo cuando te lo entregué, ¿quién ha quitado las doce páginas?

[Leonard] – Tú, seguramente.

[T.] – No, no fui yo... Fuiste tú.

[L.] – ¿Por qué haría eso?

[T.] – Para crear un rompecabezas que nunca resolverías. [...] Vives un sueño, chico: una mujer muerta por quien suspirar; un objetivo para tu vida; una búsqueda romántica que nunca acabarías aunque yo no estuviera implicado.

En este punto, Leonard parece aceptar la versión de Teddy y amenaza con matarlo, gesto al cual Teddy replica con la irónica paradoja de que Lenny no es un asesino, y “por eso se le da tan bien”. Leonard decide entonces quitarle las llaves del coche a Teddy y planear su venganza como ya sabemos. La pregunta que nos interesa ahora es: ¿creeremos la versión de Teddy, según la cual Leonard es un psicópata asesino que se miente a sí mismo para vivir un sueño? ¿O bien desconfiaremos de la versión de Teddy, creyendo en el testimonio de Leonard, ya que sabemos que el agente Gammell es un manipulador corrupto? La cinta deja sin duda intencionadamente la duda sembrada y abierta con los planos que intercala a medida que Teddy va construyendo su discurso y Leonard intenta replicar: en los planos que hemos adjuntado más arriba (4.31 - 4.36), debemos asumir que se trata de fragmentos de la mente de Leonard en forma de *flash* repentino. Dependiendo de si atribuimos esos fragmentos a su memoria o a su imaginación, podemos contemplar la alternancia que se produce en su mente entre realidad y fantasía, o entre verdad y mentira, en definitiva. El plano de la mujer de Leonard pestañeando tras el ataque contradice otros planos previos en los que Leonard recuerda el asalto y afirma que lo último que recuerda es a su mujer muriendo, donde se nos muestra a la mujer inerte como último recuerdo de Leonard. El plano 4.32 es interesantísimo, pues muestra la mujer de Leonard vestida con un collar y pendientes, de forma muy similar a cómo el recuerdo de Leonard presenta a la

mujer de Sammy Jankis. La gran paradoja es que es completamente imposible que Leonard posea recuerdo alguno de su mujer tras el accidente, por tanto este plano corresponde sin duda a una fantasía de la mente de Leonard, que reproduce de acuerdo al discurso de Teddy, el cual ya ha calado en su mente. Volveremos a los planos 4.33 y 4.34 (la insulina) más adelante, por ahora nos limitaremos a constatar que pueden ser recuerdos de Leonard que corroboran la versión de Teddy. En cuanto a los planos 4.35 y 4.36 son el ejemplo perfecto del dilema en la mente de Leonard y del espectador, puesto que uno no sólo contradice al otro, sino que lo niega y anula en toda su esencia, reconvirtiendo la jeringuilla de insulina imaginaria en un pellizco real, o bien convirtiendo la jeringuilla real en un pellizco imaginario. La rapidez con la que se sucede el montaje de los planos con el rostro de Leonard y el contraplano de Teddy sugiere el caos mental del protagonista (y con él, el espectador), que se mueve entre dos versiones igualmente posibles, sin decidirse definitivamente por una de ellas.

Para representar este movimiento narrativo en un esquema no podemos ya recurrir a líneas temporales, puesto que se trata de la alternancia entre realidad y ficción intradiegticas. Sin tomar partido por ninguna versión, el esquema de la progresión narrativa quedaría así:

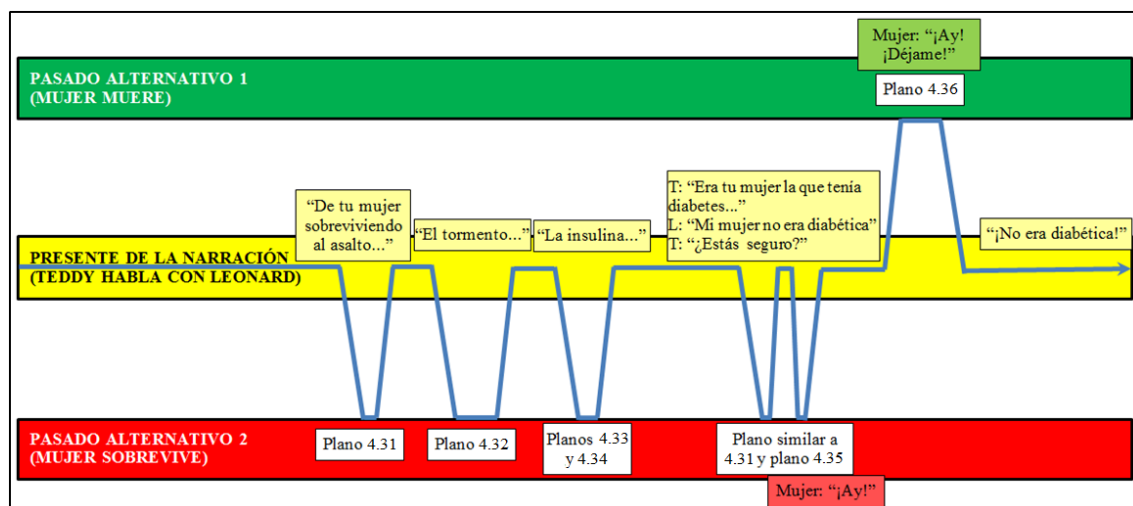


Figura 4.11.: Sin tomar partido acerca de la veracidad de las analepsis ni incorporar la temporalidad en los posibles pasados.

Hemos juzgado interesante colocar la línea en la que la mujer muere encima del presente desde el que Lenny construye sus analepsis (reales o fingidas) y la línea en la que la mujer sobrevive, ya que así la línea de la narración en el esquema simboliza a la perfección el estado emocional de Leonard, como si de un monitor de pulso se tratase: cada vez que

las palabras de Teddy obligan a Leonard a recordar el “Pasado alternativo 2”, su estado emocional cae, puesto que ese pasado destruye por completo su sentido existencial: tras 4 recaídas, Leonard decide aplicarse un “desfibrilador emocional” y recurre a su analepsis (plano 4.36), la que le traslada al “Pasado alternativo 1”, con el fin de recuperarse y poder proseguir en el presente.

Si tomamos partido por la versión de Teddy como la auténtica (la mujer de Leonard era diabética y sobrevivió al asalto), el esquema de la progresión narrativa resulta mucho más complejo, pues tenemos que incorporar la temporalidad y Leonard no recuerda sus *flashbacks* en orden cronológico:

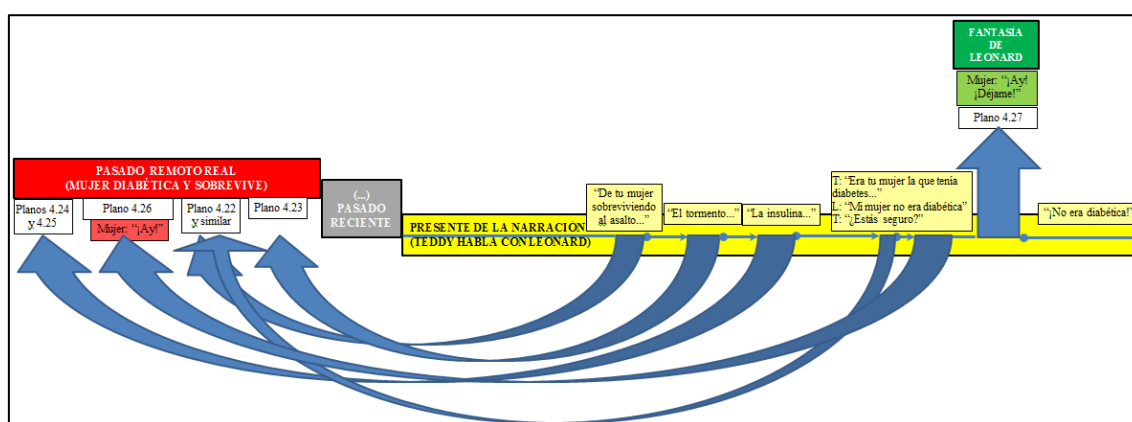


Figura 4.12.: Las analepsis reales se refieren al pasado de Leonard, su fantasía queda fuera de la línea temporal.

Representar la versión de Leonard sería mucho más sencillo, puesto que sólo consta de una analepsis real y cinco fantasías, aunque por motivos de espacio consideramos que no es realmente necesario un tercer esquema: el lector será ya muy consciente del mecanismo en juego y sus diferentes implicaciones, teniendo en cuenta qué versión elijamos.

Este laberinto de mentiras y verdades, apariencias y realidad, certezas que se destruyen y mentiras que cobran vida –el problema epistemológico, en definitiva– es sin duda uno de los motores que con más fuerza impulsan la película. Así, consideramos un fenomenal acierto el póster promocional de la película:



Imagen 4.37.: Póster / carátula de *Memento*<sup>236</sup>.

El juego de muñecas rusas o espejos infinitos que se proyecta desde la fotografía inicial de Leonard, que contiene la fotografía de Natalie, que a su vez contiene la fotografía de Leonard, etc., simboliza el problema del carácter polifónico de la verdad en la película: nunca parecemos estar seguros de qué versión es la cierta, pues la superposición de versiones o los indicios que las respaldan y desmienten, multiplican el problema *ad infinitum*, especialmente cuando nuestra perspectiva inicial es tan sesgada como la de Leonard, con su problema cognitivo.

No es extraño, pues, que el propio director en sus comentarios en el DVD resalte la ambivalencia de los testimonios finales de Leonard y Teddy para generar la duda en el espectador. Si bien el espectador tras un primer visionado puede encontrarse perplejo ante las versiones ofrecidas, existen pistas inequívocas que inclinarán la balanza del lado que más profundidad dramática añadirá a la trama: la versión de Teddy parece ser la cierta. Para argumentar esta postura, nos basaremos en seis argumentos diferentes pero coherentes y relacionados entre sí:

#### 1º/ La coherencia interna de los personajes.

Teddy no tiene motivo alguno para mentir a Leonard con la verdad, especialmente si tenemos en cuenta que Leonard olvidará todo lo que le cuente, sea cierto o falso, y si añadimos a este hecho la certeza de que con “la realidad” Teddy acaba poniendo en peligro su propia vida, dada la naturaleza vengativa y perversa de Leonard, quien si bien no es

<sup>236</sup> Imagen extraída de <<http://www.imdb.com/title/tt0209144/mediaviewer/rm708123392>>

capaz de matar a sangre fría ni por dinero (como afirman Teddy y el propio Leonard delante de Natalie), sí es muy capaz de manipularse a sí mismo para matar en diferido y en caliente, dando nueva vida a su fantasía vengadora y justiciera, y, por tanto, sentido a su vida durante unos días más. Resulta complicado inventar un móvil verosímil para la mentira de Teddy, fuera de la manipulación gratuita; la actuación de Teddy, además, refleja sinceridad, nada en su voz ni en su rostro induce sospechas. Podría argumentarse que Teddy posee una naturaleza igualmente manipuladora, que él mismo reconoce en un diálogo del segmento B que ya hemos citado:

[Teddy] – Es un mal poli... Te dijo que te hospedaras en el *Discount Inn*, lleva días llamándote, contándote mentiras, pasando sobres bajo tu puerta y cosas así.

[Leonard] – ¿Cómo lo sabes?

[T.] – Me lo ha dicho. Le parece divertido; se burla de ti.

Aun reconociendo que Teddy habla de sí mismo en tercera persona y que manipula a Leonard para que éste asesine a un traficante de drogas, podemos justificar plenamente tanto su discurso en B como sus hechos en la línea temporal Alfa. En el momento en que Teddy habla con Leonard en la tienda de Emma, le interesa sobre todo asustar a Leonard para que éste huya con nueva ropa; por lo tanto la figura del policía corrupto que busca a Leonard y lo persigue por su implicación en el golpe con Jimmy Grantz parece convincente para lograr este propósito. En cuanto a la larga e intermitente conversación que Teddy mantiene con Leonard a lo largo de todos los segmentos en blanco y negro, se explica a la perfección porque a Teddy le interesa provocar emocionalmente a Leonard en los minutos previos a su encuentro con Jimmy Grantz, para que éste actúe de la forma más brusca y violenta posible. El propio Leonard resume su problema en la conversación:

(1:21:23) [segmento 21]

[Leonard] – ¿Sabe la verdad sobre mi dolencia, agente? No sabe nada... Te enfureces, y no sabes por qué. Te culpabilizas, y no tienes ni idea de qué. Harías cualquier cosa, y enseguida la olvidas completamente. Como Sammy... podría hacer lo que hizo Sammy.

Por supuesto, al espectador no le escapará ahora la relevancia de la frase “podría hacer lo que hizo Sammy”, indicio sobre el pasado real de Leonard en forma de hipótesis que su conciencia enuncia. Pero la parte que nos interesa ahora es cómo Leonard describe su estado emocional: el presente se desconecta episódicamente del pasado reciente, pero no

emocionalmente. He aquí una de las dos razones por la cual Teddy lo mantiene al teléfono durante varios minutos: para manipular emocionalmente a Leonard, haciéndole recordar el asesinato y violación de su mujer. En este contexto es donde hay que comprender la aparición de breves fotogramas-*flashbacks* de la mujer de Leonard, mientras éste espera a Jimmy Grantz en el edificio abandonado.

La segunda razón es de carácter práctico y responde al hecho de que a Teddy le interesa que Leonard cambie el tatuaje número 5 que está a punto de realizarse en el muslo, “Acceso a las drogas”, por “Traficante de drogas” y esto lo consigue tras hablar con él y proporcionarle nueva información. Jimmy Grantz es un traficante de drogas y por tanto a Teddy le interesa que su versión cuadre con los tatuajes de Leonard, recurso al que de hecho acude al ser confrontado por Lenny sobre la verosimilitud de Jimmy como John G.: “Se llama James F. Grantz, ‘John G.’, ¡comprueba tus tatuajes!” (1:37:09).

En resumen, el personaje de Teddy no obtiene nada fructífero mintiendo a Leonard sobre la historia real de Sammy Jankis y su mujer; todas sus mentiras previas responden a un interés concreto y ahora no tiene por ello motivo alguno real para mentir.

## 2º/ La posición moral de Leonard al respecto de la verdad.

Tenemos a lo largo de la película múltiples y fuertes indicios, que pueden pasar inadvertidos en un primer visionado, pero que se revelan una vez reconstruimos la historia o revisamos la película, acerca de cómo Leonard prefiere mentirse a sí mismo para ser feliz y manipula la verdad cuando ésta no le interesa. Por ejemplo, ante la confesión de Burt sobre el timo al que somete a Leonard, este último responde: “¡No es necesaria tanta sinceridad, Burt!” (segmento Q). Es obvio aquí que Leonard prefiere ser engañado sin sufrir la humillación de saber que está siendo engañado: el paralelismo con la relación que vive con Teddy es evidente.

El segundo indicio lo podemos encontrar en múltiples instancias del enorme monólogo de Leonard (a partir de 1:42:05): cuando se trate de confrontarse a sí mismo con la verdad, optará por disparar una fantasía psicótica en lugar de elaborar una defensa racional de su versión<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> La manifestación más obvia de su psicosis en este tramo es probablemente su recurso a las preguntas retóricas para sí mismo: “¿Podré olvidar todo lo que me ha dicho?”, “¿Podré olvidar lo que me has obligado a hacer?” (Leonard quema en este punto las fotografías de Jimmy Grantz muerto y de sí mismo señalándose el pecho, destruyendo así la evidencia y optando por el olvido antes que la verdad), “¿Crees que sólo quiero resolver otro rompecabezas, otro John G. a quien buscar?”, “¿Me miento a mí mismo para ser feliz?”. La respuesta obvia a todas estas preguntas es “sí”, y Leonard lo sabe a la perfección, puesto que continúa su monólogo interior con la respuesta concesiva: “En tu caso, Teddy, sí lo haré.” (1:43:15), solución final y clímax de la narración (acompañado por la banda sonora) en el que comprendemos, ya sin margen de error,



El tercer indicio lo presenciamos en todo el segmento I. En él, Leonard pide por teléfono desde el *Discount Inn* una prostituta. Su intención no es la de mantener una relación sexual con ella, sino que la utiliza para hacerse creer a sí mismo por unos breves segundos que su mujer aún sigue viva. El engaño de Leonard se ve interrumpido por fotogramas que representan el ataque a su casa en forma de analepsis y al abrir la puerta del baño Leonard se percatará de su ilusión. La conclusión del episodio es igualmente inesperada: Leonard parte en el segmento J, en medio de la noche, para quemar los objetos de su mujer en un descampado. La naturaleza bipolar y manipuladora de Leonard queda pues, bien patente: no sólo se tiende una trampa a sí mismo a cambio de breves segundos de felicidad, sino que más tarde se castiga por ello.

### 3º/ La posición existencial de Leonard, su proyecto vital.

Leonard declara en múltiples ocasiones que su vida sólo tiene sentido en tanto que él es un instrumento de venganza para su mujer fallecida. El tema se repite en múltiples ocasiones y bajo diversas manifestaciones. Una de las primeras sucede cuando Leonard habla al teléfono con su interlocutor desconocido, en el segmento 4:

(15:48) [segmento 4]

[Leonard] “Yo tengo una solución mejor para el problema de la memoria: disciplina y organización. Utilizo los hábitos y la rutina para poder vivir. Sammy no tenía objetivo ni razón para que funcionara. ¿Yo? Sí. Tengo una razón.”

Mientras Leonard responde a la pregunta afirmativamente, observa fijamente su tatuaje invertido del pecho, que la cámara nos muestra invertido en el espejo: “John G. violó y asesinó a tu mujer”. Es obvio que nos transmite que su único objetivo y razón para vivir es la venganza, aquello que lo separa de Sammy Jankis (que supuestamente está ingresado en una institución). El tema se repite de nuevo mientras Leonard almuerza con Teddy en el segmento Q:

22:52 [segmento Q]

[Teddy] – Quieres atrapar a este tipo, ¿eh?

[Leonard] – Mató a mi mujer, arrebatándome mi débil memoria... Destruyó mi habilidad para vivir. [Teddy alza la mano y simula tomarle el pulso a Lenny en el cuello]

---

que quien creíamos el héroe del relato se acaba de transformar en antihéroe, planeando el asesinato de un inocente.

[Teddy] – ¡Estás vivo! [Teddy anima a Leonard con un par de palmaditas en la espalda]

[Leonard] – Sólo para vengarme.

En este punto, la declaración de Leonard es más explícita aún, pues da un paso más en la conclusión lógica y no declara que su vida tiene sentido gracias a la venganza, sino que sin la venganza su vida no tendría sentido alguno.

La última declaración de intenciones explícita se produce casi coincidiendo con el cierre de la película, cuando Leonard monologa conduciendo el Jaguar hacia la tienda de tatuajes de Emma y oímos su siguiente conclusión:

(1:44:40) [segmento A]

“Tengo que creer en un mundo que existe fuera de mi cabeza, creer que mis actos aún tienen algún significado, aunque yo no los recuerde. Tengo que creer que cuando mis ojos están cerrados, el mundo sigue ahí.”

Este monólogo consiste en un eco tramposo (como explicaremos a continuación) con respecto al segmento R, cuando Leonard habla con Natalie en el *diner* y ésta le pregunta acerca del sentido de su venganza:

18:01 [segmento R]

[Natalie] – Pero aunque consigas vengarte, no lo recordarás. Quizá ni sepas lo que ha ocurrido.

[Leonard] – Mi mujer merece venganza. No cambia nada que yo lo sepa. Sólo porque no recuerde ciertas cosas, no quita el sentido a mis actos. El mundo no desaparece cuando cierras los ojos, ¿verdad?

La falacia radica en que en el segmento R podemos empatizar con Leonard, ya que su posición filosófica se basa en justificar el acto de la venganza por sí mismo, independientemente de la percepción del sujeto, que tildaríamos de idealismo platónico. Sin embargo, en A, el mismo argumento sirve para justificar la existencia del individuo y su percepción subjetiva, otorgando una importancia muy secundaria al objeto de la percepción (la venganza). Los actos tienen importancia ahora en la medida en que el sujeto los realiza: Leonard pasa a adoptar una posición existencialista, en la que sin un proyecto que dé sentido a la existencia, ésta carece de sentido por sí misma.

Por tanto, es obvio que la perspectiva de carecer de proyecto vital, de ser reducido a la condición de vegetal (al igual que el Sammy de Leonard, supuestamente encerrado en un psiquiátrico y sin saber que su mujer ha muerto), es tan aterradora que Leonard no puede afrontarla: la mentira, la manipulación y el asesinato le parecen preferibles con tal de mantener su proyecto vivo. Esto entronca con la obsesión de Leonard por minimizar o relativizar el alcance de su enfermedad y pretender que no se diferencia demasiado de una persona normal (plasmada en frases como: “Es útil. ¿No apuntas nunca un número en tu mano?” [27:54; en respuesta a la afirmación de Natalie sobre la rareza de sus tatuajes] / “Todos necesitamos recuerdos para saber quiénes somos; yo no soy distinto” [1:45:12; penúltima frase de Leonard en la película] / “Es realmente jodido porque nadie te cree. Es increíble lo que una lesión cerebral consigue con tu credibilidad”<sup>238</sup> [1:21:13; penúltimo segmento en blanco y negro]).

La negación de la realidad por parte de Leonard, en múltiples niveles, es patente y por tanto esto inclina de nuevo la balanza de nuestra credibilidad hacia la versión de Teddy.

#### 4º/ El enfoque clínico.

Es posible que el espectador posea nociones de psicología básica o bien que posea en su repertorio la lectura del libro que claramente ha servido como inspiración para el relato de Jonathan y la película de Christopher Nolan: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* SACKS (2009). En este libro, el psicólogo Oliver Sacks nos narra casos de enfermedades extravagantes, pero reales, relacionadas con diversas anomalías del cerebro. La segunda historia, El marinero perdido (43-67), corresponde al caso de Jimmy G. (el lector notará el intertexto obvio), hombre en la cincuentena que cree tener 17 años: padece pérdida de la memoria reciente y no puede crear nuevos recuerdos desde que se alistó en la marina (el abuso del alcohol parece ser la causa del problema). En el relato pueden encontrarse motivos de *Memento*, como el indicio de reconocimiento ante un extraño, la confianza en la propia letra, el síndrome de Korsakov o el terror que causa enfrentarse a la verdad.

En cualquiera de los dos casos, el espectador estará en disposición de saber que el aprendizaje a base de estímulo condicionado no afecta a la memoria reciente, como el propio Leonard expone para el espectador en la película:

---

<sup>238</sup> Nos interesa tener en cuenta que el doblaje español omite un matiz clave, presente en el original, porque Leonard dice: “*It’s completely fucked because nobody believes you. It’s amazing what a little brain damage will do for your credibility*”, lo cual significa “Estás bien jodido, porque nadie te cree. Es increíble cómo afecta **un pequeño daño cerebral** a tu credibilidad” (énfasis nuestro). Que Leonard se refiera a su problema como “un pequeño daño cerebral” es cuando menos chocante.

(30:07) [segmento 8]

Sammy no podía aprender habilidades nuevas. Pero averigüé algo en mi investigación: los condicionantes. Sammy podría aprender por repetición: así se aprenden cosas como montar en bici, mejoras con la práctica. Es una parte del cerebro distinta a la de la memoria reciente.

Leonard, actuando de forma inteligente en su labor de investigador de seguros, pide que examinen a Sammy poniendo a prueba su respuesta a los condicionantes (la prueba consiste en evitar tocar ciertos objetos levemente electrificados). Sammy fracasa reiteradamente en la prueba y no puede evitar coger los objetos equivocados. Esta parte de la historia de Sammy (narrada también en el segmento 8) es fundamental, puesto que el espectador debería saber que es imposible que Sammy fracase en la prueba debido a su pérdida de la memoria anterógrada. En otras palabras, Sammy sólo podría fracasar si estuviera fingiendo intencionadamente síntomas que no conoce con exactitud. De modo que sólo queda como solución que Sammy es un farsante, empeñado en fracasar una prueba-trampa que debería haber pasado con éxito.

El fracaso de Sammy cuadra a la perfección con la versión de Teddy: Sammy era un fraude y Leonard lo descubrió por lo que era. La versión de Leonard, sin embargo, ofrece una justificación absurda, irracional, puesto que no explica el porqué:

(1:24:23) [segmento 21]

Su cerebro no respondía a los condicionantes, pero no era un estafador.

Leonard no tiene, en su versión de la historia, una explicación para “por qué el cerebro de Sammy no respondía a los condicionantes”, se limita a refugiarse en su “me equivoqué con él”. Se sigue de ahí que Leonard ha modificado a su antojo la historia de Sammy, atribuyéndole una mujer que nunca tuvo, con una diabetes que en realidad tenía su propia mujer. El peso de la muerte de la mujer de Leonard en su conciencia es demasiado grande y Sammy actúa como un chivo expiatorio en el que proyectar la culpabilidad de Leonard, al tiempo que se encarna como guía fiable para entender su propia enfermedad (con el tatuaje de la mano izquierda “Recuerda a Sammy Jankis”) y sustituye la responsabilidad inasumible para Leonard por otra más ligera de sobrellevar y excusar (afirmar ante la mujer de Sammy que éste debería ser capaz de crear nuevos recuerdos). Sin embargo, aquí se produce el punto más débil de la trama en *Memento*, ya que para modificar la historia de Sammy, Leonard debería ser capaz de crear un nuevo recuerdo sobre el viejo,

cosa que le resultaría imposible debido a su pérdida de la memoria reciente. Teddy sugiere en A que “Quizás te lo cuentes una y otra vez a ti mismo, condicionándote para recordar, aprendiendo por repetición” (1:38:12), pero por desgracia para la completa verosimilitud de la película, debemos entender esta frase como un “deus ex-machina” para hacer funcionar la trama, puesto que en realidad el aprendizaje por repetición no puede afectar a la memoria episódica.

#### 5°/ Los fotogramas-indicio ocultos en la película.

Aparte de los planos 4.22 – 4.26, ya estudiados, existen 4 momentos privilegiados<sup>239</sup> donde el director intercalará fotogramas que nos ayudarán a resolver el complejo puzzle poliédrico al que venimos haciendo referencia.

1. En el final de la película (segmento A): Leonard monologa y justo después de la frase que hemos citado más arriba: “Tengo que creer que cuando mis ojos están cerrados, el mundo sigue ahí.”, se intercalan una serie de fotogramas que no podemos calificar de analepsis, a medida que Leonard se responde a sí mismo: “¿Creo que el mundo sigue ahí? ¿Aún sigue ahí? ¡Sí! Lo he conseguido” (1:44:56 – 1:45:09). El espectador probablemente recuerde un solo fotograma, con la mujer de Leonard apoyada sobre su pecho lleno de tatuajes, pero la realidad es que se producen 4 en rápida sucesión, montados con planos de Leonard conduciendo:



Imágenes 4.38a., 4.38b., 4.38c. y 4.38d.: “¿Creo que el mundo sigue ahí?” (1:44:56 – 1:45:09)

<sup>239</sup> CUEVAS (2005: 195-196) identifica 3 de ellos (nuestros 3 primeros) e identifica su autoría con la figura del meganarrador de Gaudreault.

La duración de los planos se incrementa ligeramente cada vez que se montan, dando al espectador cada vez unas décimas de segundo más para percibir qué sucede en el plano, aunque en el más largo de los cuatro, el cuarto, Christopher Nolan efectúa de manera perversa un *travelling* vertical para ocultarnos rápidamente el contenido del tatuaje que acaricia la mujer de Leonard mientras reposa en su pecho y gira la cabeza para mirarlo.

El texto del tatuaje que acaricia la mujer es claramente legible en 4.28b y 4.28c (momentáneamente legible en 4.28d), y reza *I've done it*. Son importantes para responder a la pregunta sobre si la mujer de Leonard sigue viva o no, tanto el texto como la localización del mismo. Leonard lo exhibe encima de su pecho izquierdo (localización del corazón, de nuevo no casual). Sin embargo, recordaremos que, en ese punto precisamente, a lo largo de la película Leonard carece de tatuaje alguno, como prueban las siguientes imágenes:



Imágenes 4.39.: “No se te queda nada grabado” (1:40:23); 4.40.: “Y aquí, ¿qué?” (33:40)

El espectador recordará la pregunta de Natalie mientras pasa la mano por el hueco no tatuado: “Y aquí, ¿qué?” (33:40), así como la respuesta de Leonard: “Quizás sea para cuando lo encuentre”. En definitiva, Leonard reserva el hueco del corazón para grabar el tatuaje definitivo, el que le indicará que su búsqueda ha terminado con la muerte de John G., de ahí la foto que le pasa Teddy bajo la puerta y que Leonard examina también en 1:40:23; de acuerdo con Teddy, un Leonard sonriente y cubierto de sangre acaba de matar al auténtico John G. cuando Teddy tiró esa foto: con el hecho de señalar el pecho Leonard manifiesta que su búsqueda por fin ha concluido, pues ha matado al asesino de su mujer y puede tatuarse la nota definitiva. Notemos de paso que la evidencia que proporciona Teddy para esta parte de su historia (la

venganza ya fue cumplida) es también factual: la foto constituye una prueba irrefutable.

Por tanto, el hecho de que la mujer de Leonard esté viva y acaricie el tatuaje del pecho nos indica una contradicción temporal en sí misma<sup>240</sup>: el plano debe ser atribuido a la imaginación, una ensoñación o el subconsciente de Leonard antes que a una analepsis o prolepsis de ningún tipo. Pasemos ahora a interpretar “I’ve done it”. El problema radica en que la frase puede traducirse con su valor literal, “Lo he hecho”, o bien darle otro sentido ligeramente más figurado: “He sido yo”. Si optamos por la primera traducción literal, únicamente tenemos el mensaje de que Leonard por fin ha terminado su búsqueda y debemos interpretar a la mujer en la imagen como la idealización soñada de Leonard, con su mujer a su lado, simbolizando la felicidad definitiva, una vez la venganza está cumplida. Si optamos por “He sido yo”, entonces comprendemos que Leonard quizás sólo puede ser feliz una vez acepte que en realidad, el asesino de su mujer ha sido él mismo (de ahí el lugar del tatuaje), por sobredosis de insulina como sostiene la versión de Teddy. Como vemos, el talento de *Memento* también consiste en que se resiste aún en sus planos más obvios a proporcionar una respuesta definitiva al cien por cien.

2. El segundo fotograma-indicio oculto se encuentra en el segmento 21, cuando Leonard nos narra el final de la historia de su Sammy Jankis y cómo éste mató a su mujer (de Sammy) por sobredosis de insulina, de forma inconsciente. Sammy termina en una institución psiquiátrica, inconsciente de su crimen, y Leonard entona el *mea culpa* al comprender que el reconocimiento que Sammy parecía reflejar en su rostro cuando se encontraba con Leonard, era fingido (podemos enlazar esto con el punto precedente). El plano clave entra en juego aquí, cuando se nos muestra a un Sammy sentado en una silla, mirando a la gente pasar. Una figura se cruza en primer plano por delante de la cámara y durante una breve fracción de segundo, podemos observar cómo Sammy se metamorfosea en Lenny:

---

<sup>240</sup> Exceptuando las arduas gimnasias mentales de las que tanto gustan los diletantes en Internet, que implicarían borrados y regrabados de tatuajes, aparte por supuesto de ignorar el valor simbólico de la trama.



Imágenes 4.41. y 4.42.: “Disimulas para no parecer un bicho raro” Sammy se metamorfosea en Lenny (1:24:39 – 1:24:40) [segmento 21]

Esta vez el indicio no tiene contrapartida alguna y parece reflejar un hecho obvio: Leonard está reflejando en Sammy parte de su historia (en concreto la muerte de su mujer por sobredosis de insulina).

Esto explicaría también el hecho de que Leonard, si bien se sirve de la historia de Sammy como herramienta, rehuye la analogía con Sammy que se refleja en el uso del hipocorístico “Lenny”. En efecto, “Lenny” resuena en “Sammy” como diminutivo cariñoso: a pesar de que Leonard proporciona en varias ocasiones una explicación intradiegética para su rechazo al diminutivo cariñoso (“Mi mujer me llamaba Lenny. Y lo odiaba”), no podemos evitar pensar que un personaje capaz de fabular con ese grado de delirio acerca de la muerte de su mujer, es perfectamente capaz de inventar esa excusa. También resulta llamativo que de los personajes que intervienen sin ser comparsas en la historia, todos posean un nombre propio con el que se identifican (Leonard, Sammy, Teddy, Natalie, Burt, Jimmy, Dodd), excepto tres: la mujer de Leonard, la mujer de Sammy (a la que Leonard sólo se refiere como “La mujer de Sammy” o “Señora Jankis”) y la prostituta que acude al *Discount Inn* (la cual, no lo olvidemos, encarna brevemente el papel de la mujer de Leonard en la representación fingida de la habitación). El hecho de que la mujer de Sammy carezca de nombre propio no puede sino reenviarnos a la falta de definición del personaje<sup>241</sup>, producto de la imaginación de Leonard. Por último, no podemos sino conjeturar que el propio agente John Edward Gammell inventa rápidamente su alias “Teddy”, seguramente por analogía con Lenny – Sammy (historia que está cansado de escuchar, en sus propias palabras), dándonos así el trío completo de hipocorísticos en torno a los cuales gira la verdad de la historia.

<sup>241</sup> Ya hemos señalado previamente que la mujer de Sammy viste las mismas joyas que la mujer de Leonard cuando la recuerda sobreviviendo al ataque.



3. El tercer punto en el que un fotograma-indicio se ha ocultado es el menos obvio de todos: se trata del momento en que Leonard se instala en casa de Natalie y esta le deja solo. Leonard procede a cambiar de canal de televisión despreocupadamente. Mientras sostiene el mando a distancia, contempla el tatuaje “Recuerda a Sammy Jankis” y en este punto, se monta brevemente un fotograma con una aguja de insulina:



Imágenes 4.43., 4.44. y 4.45.: Leonard ve la televisión + insulina. (1:16:26 – 1:13:30)

La lectura resulta aquí más compleja que los indicios precedentes. Podríamos interpretar que Leonard recuerda la insulina por asociación de ideas con Sammy Jankis. Sin embargo, cuando examinamos con detenimiento el plano 4.35, nos percatamos de es prácticamente idéntico a otro plano, el 4.24 (Teddy evoca: “la insulina...”), con un ligero cambio en la iluminación. No sólo eso, sino que la mano con el anillo que sostiene la jeringuilla es claramente la de Leonard y la mujer que observamos desenfocada en segundo plano es claramente la mujer de Leonard, no la de Sammy, por el colgante que luce. No podemos suponer que se trata de un recuerdo de la sobredosis de insulina, puesto que para cuando sucede esto, Leonard ya no es capaz de crear nuevos recuerdos y por tanto no tiene acceso a la sobredosis. Sin embargo, claramente se nos establece el paralelismo entre Leonard y Sammy, y el puente semántico que éste ha utilizado para evocar la insulina, cuando recordamos la presentación que Leonard hace de Sammy:

(25:57) [segmento 8]

“Sammy podía pensar perfectamente, pero no creaba recuerdos nuevos. Sólo recordaba las cosas durante dos minutos. Miraba la tele, pero todo lo que durara más de dos minutos le confundía y no recordaba cómo había empezado. Le gustaban los anuncios: eran cortos [primer plano de la cara de satisfacción de Sammy]”

En efecto, si prestamos atención a la banda de sonido mientras Leonard cambia de canal, apreciaremos que pasa de las noticias sobre un senador republicano a un

anuncio (lo sabemos por la melodía que suena), antes de apagar la televisión y arrojar el mando, cansado. En definitiva, es muy probable de nuevo que cuando Leonard nos habla de su Sammy lo esté haciendo en realidad sobre sí mismo (tanto sobre los anuncios, como sobre la insulina).

4. Cuando Natalie le pide a Leonard que recuerde a su mujer (segmento R), de entre todos los planos que se nos ofrecen de ella, uno nos llama la atención en particular: la señora Shelby, tumbada en la cama, parpadea repetidas veces de forma rápida y a continuación abre los ojos y permanece inmóvil:



Imagen 4.46.: “Y cuánto odio a la persona que nos la arrebató”.

Por una parte, la duración del plano resulta sin duda excesiva, en comparación con los precedentes. Por otra parte, el plano es privilegiado por la inclinación gratuita en 90° de la cámara, sin razón aparente. Por último, la señora Shelby no hace nada especial en este plano, aparte de pestañear. Llama nuestra atención que mientras se mantiene el plano, Leonard no está evocando detalles sobre su mujer, sino su muerte: “Y cuánto odio a la persona que nos la arrebató”. Ya hemos mencionado que éste es el único caso en que se refiere a sí mismo en primera persona del plural (“nos”). No parece que Leonard se refiera a nadie más (ningún otro personaje del pasado de Leonard aparte de su mujer es mencionado en la historia), lo cual encajaría a la perfección con el desdoblamiento de personalidad o bipolaridad que parece sufrir, especialmente si consideramos que, de acuerdo con la versión de Teddy, él mismo es

la persona que mató a su mujer. Si aplicamos el tratamiento excepcional en forma de clave interpretativa que Nolan nos proporciona al comienzo de la película (rebobinar la cinta para hacerla pasar marcha atrás), obtendremos la imagen de una mujer que, tras tener los ojos abiertos, parpadea y parece entrar en coma. Esta escena se nos antoja otra clave, pues, para interpretar que la mujer de Leonard murió a causa de una sobredosis de insulina provocada por el propio Leonard: el problema se nos plantea en tanto que analepsis de Leonard, pues es imposible que Leonard posea ningún recuerdo de esta secuencia, así que debemos dar al fotograma un tratamiento extra-diegético, no como fantasía de Leonard, sino como puro indicio o instrucción que el director coloca a disposición del espectador.

5. La narración transmedia<sup>242</sup>. A partir de la página web oficial asociada a la película, construida con animaciones en Flash y efectos ligados al tema de la pérdida de memoria, podemos concluir, gracias a reproducciones de informes médicos, policiales y noticias, que la mujer de Leonard sobrevive al asalto y que más tarde Leonard Shelby está ingresado en un psiquiátrico del que escapa (posiblemente con ayuda de Teddy). La narración multimedia posee más elementos heredados del relato breve de Jonathan que la película, como las notas de Leonard:

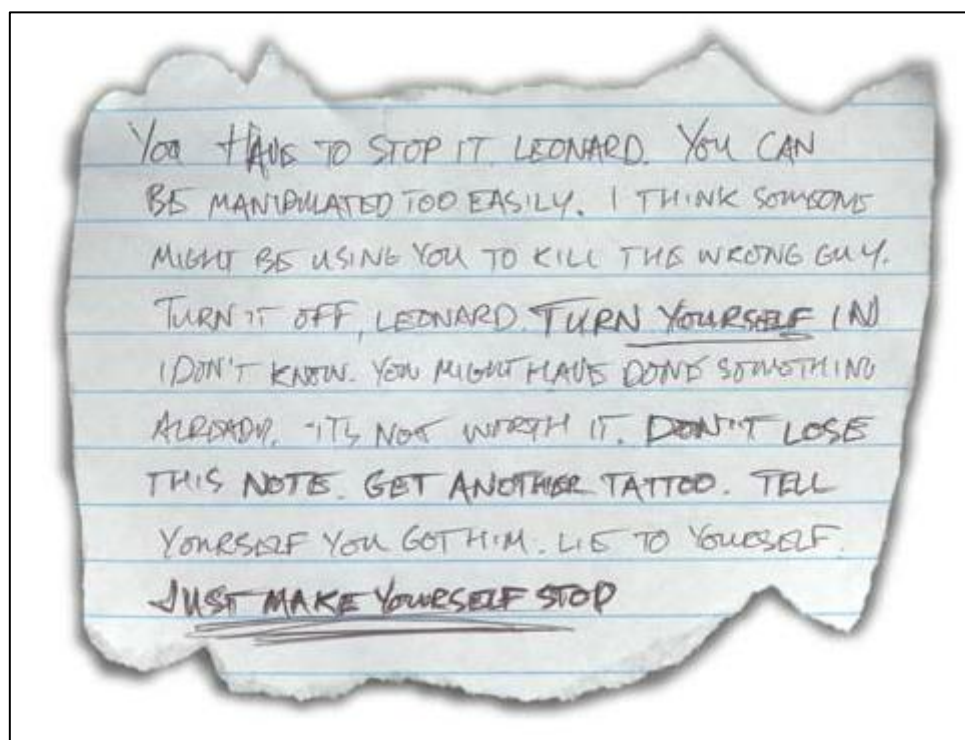


Imagen 4.47.: Nota de Leonard para Leonard. Extraída de <www.otnemem.com>

<sup>242</sup> Para la introducción del concepto de narraciones transmedia, véase JENKINS (2003), (2010)

Este relato transmedia en este caso resta gran parte del mérito a la narración de la película, pues la convierte en demasiado obvia y monolítica desde el comienzo. Así, sería apropiado que el espectador viese en primer lugar la película y acudiese en segundo lugar a la página web, para mantener gran parte de la intriga hasta su resolución definitiva. Podemos recurrir a la página web en caso de duda, pero incluso desde la evidencia interna que nos proporciona el film (y los paratextos, como veremos a continuación), nuestra versión (la versión de Teddy) se sostiene de manera firme.

6. Los paratextos. Por último, queda quizás la pista más magistral de todas, pues es la que en todo relato policiaco que se precie el autor coloca de manera más evidente frente al lector para que éste no consiga verla, a imagen de la carta robada de Poe [POE (2010:167-188)]. Ésta es la carátula / póster de nuestra edición del DVD de *Memento*:



Imagen 4.48.: paratexto en carátula de la edición española en DVD.

El subtítulo de la película o lema que la acompaña (*tag line*) es lo suficientemente elocuente como para darnos la clave indiscutible para discernir entre el puzzle de versiones que nos ofrecen Leonard y Teddy: “Algunos recuerdos es mejor olvidarlos”<sup>243</sup>. Llave maestra que abre la cerradura tras la que se esconde el enigma de *Memento*, Leonard construye su realidad a base del olvido de los recuerdos que no le

<sup>243</sup> El lema también está presente en la página web oficial que hemos citado más arriba.

interesan, tales como el plan de venganza ejecutado en bucle o la muerte de su mujer, puesto que un tatuaje supondría el recuerdo definitivo y prefiere olvidar.

Creemos, en este punto, haber ofrecido suficientes evidencias para reconstruir la trama más compleja de *Memento*: podemos suponer que Leonard se ganaba la vida como investigador de seguros y vivía felizmente con su mujer diabética. Leonard fue asignado para investigar el caso de Sammy Jankis, un contable de 58 años que tras un leve accidente de coche, finge una pérdida de la memoria para estafar al seguro. Leonard lo descubre como farsante tras exponerlo a una prueba de estímulos condicionados. Más adelante, dos drogadictos asaltan la casa de Leonard por la noche. Uno de ellos viola a la mujer de Leonard y cuando éste interviene, le golpea en la cabeza, haciéndole perder la memoria reciente. Leonard consigue matar a un asaltante y la policía no cree que exista un segundo asaltante, ya que John G. (nombre que Leonard atribuye a este sujeto) coloca su arma en las manos del muerto. La mujer de Leonard sobrevive al ataque y no consigue aceptar que Leonard no pueda crear nuevos recuerdos. Ella le somete a la prueba definitiva al pedirle repetidas veces que le inyecte insulina, causando así su propia muerte por sobredosis. Leonard es encerrado en una institución psiquiátrica. Leonard comienza a inventar la historia de Sammy, atribuyéndole una mujer y la sobredosis de insulina. Leonard (probablemente con ayuda de Teddy) se fuga de la institución y comienza su plan de venganza. Un año antes de la narración de las líneas Alfa y Beta, Leonard consigue, con ayuda de Teddy, encontrar y matar a John G. Desde entonces, es muy presumible que Leonard recorra con Teddy el país, buscando a más víctimas, hasta que comienza la línea Alfa en un motel cualquiera de una ciudad cualquiera.

## 6. Conclusiones

Encontramos en *Memento* todos los elementos del género negro clásico y sus revisiones *neonoir*: ciudades grises, fotografía en blanco y negro, *femmes fatales*, policías corruptos, malestar existencial, analepsis, narraciones fragmentadas, desesperación, escepticismo, cinismo, pesadillas... Todo ello constituye un homenaje en un tono perfectamente serio: no se encontrará en *Memento* la sombra de una parodia o pastiche à la Echenoz o Pennac.

Sin embargo el tratamiento formal y narrativo de la obra pretende deconstruir la historia de un modo tal que fusiona el tema de la percepción y la memoria con la forma desestructurada: asistimos en la película a la puesta en cuestión de una morfología y una

sintaxis propias de un género para plantear así problemas epistemológicos de la más grande raigambre barroca, llevados al límite en el siglo XXI.

*Memento* es, en definitiva, un juego de manipulaciones en todos sus niveles. Hemos estudiado a lo largo de las secciones 3 y 4 cómo Christopher Nolan manipula la coordenada temporal y se sirve de las analepsis para, por una parte, situar al espectador en la misma posición incómoda en que Jean Echenoz colocaba a su lector. Esta incomodidad, no obstante, busca consecuencias muy diferentes, pues la distorsión a la que se somete el relato (*sjuzbet*) es de tal magnitud, que la historia (*fabula*) se pone en cuestión al final de la misma. Como hemos analizado en los ejemplos de la sección 4.2.1., la estructura en forma de eco de *Memento* no es un puro ejercicio formal de virtuosismo, sino que está al servicio de la *peripetia* constante. Esta figura pone de manifiesto la temática fundamental sobre la que se construye *Memento*: el juego entre verdad y apariencias y su carácter casi irresoluble en la narrativa del siglo XXI.

Cuando el espectador finalice el visionado de *Memento* y pueda reconstruir el puzle a nivel anecdótico (como hemos hecho en la sección número 5) estará en disposición de apreciar en toda su magnitud el segundo y tercer juego de manipulación (manipulación de Leonard, manipulación del espectador) con los que Christopher Nolan ha construido su película. En segundo lugar, Nolan se sirve de la manipulación como tema (nada novedoso en el género, como ya hemos comentado, con la figura de la *femme fatale*, por ejemplo). Sin embargo, aunque el tema del engaño en el género *noir* es clásico, no lo son los efectos que se derivan de su uso en *Memento* cuando Nolan lo combina con el carácter épico de la *quête* del héroe y finalmente ejecuta su tercera manipulación, la cual detallaremos tras la segunda.

El personaje de Leonard es manipulado constantemente a lo largo del film: por Burt, para estafarle con el alquiler del hotel; por Teddy, para llevar a cabo negocios mafiosos; por Natalie, para salvarse de un ajuste de cuentas. No obstante, la película no nos presenta a Leonard como un pelele manipulado desde el primer momento, sino como un héroe vengador, un detective extremadamente hábil que se sobrepone a la tragedia de su gravísima enfermedad para reconstruir un puzle y poco a poco dar caza a un asesino. Los tatuajes son un símbolo de su carácter metódico y su infalibilidad como sabueso, puesto que cada pista añadida en su cuerpo supone un pequeño paso más hacia el descubrimiento de la verdad. Christopher Nolan jugará hábilmente con el espectador para ir destruyendo poco a poco esta primera imagen de héroe y suplantándola por la del pelele manipulado por intereses ajenos. La siguiente figura esquematiza la respuesta del espectador a estos estímulos mientras el relato progresa:

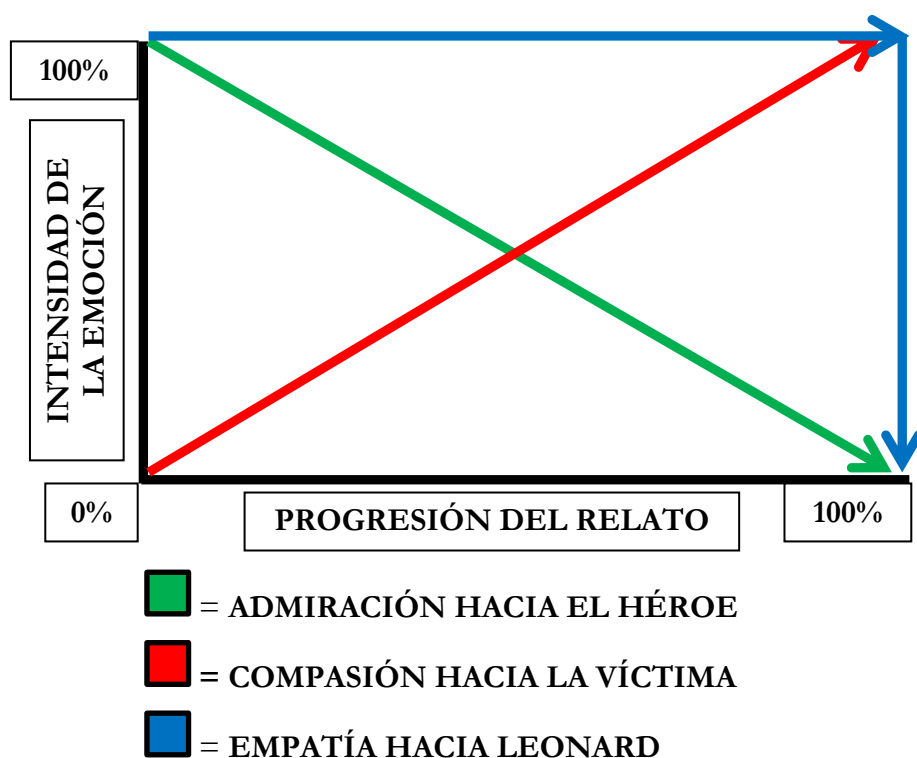


Figura 4.13.: La admiración y la compasión suman un valor constante, mientras que la empatía se desploma por completo con la revelación final.

A medida que va pesando en la percepción del espectador la idea de que Leonard es manipulado una y otra vez, decrece la sensación de admiración hacia el héroe que vence la adversidad, pero aumenta en él la compasión por la víctima (tanto de su propia enfermedad, como de la manipulación del prójimo despiadado). Sea de un modo u otro, seguirá generando empatía en el espectador, como héroe o víctima, como investigador audaz o investigador frustrado por su enfermedad. Sin duda la hábil narración en analepsis de la línea Beta, provocando que nos situemos desde su foco de percepción, es un motivo más que contribuye a esta identificación emocional del espectador con Leonard.

La tercera manipulación, representada por la línea negra, llega con el macrosegmento 22-A. Se trata de la manipulación de Christopher Nolan al espectador, pues en este segmento es cuando percibirá que Leonard no es ni un héroe ni una víctima, sino algo muy distinto: un psicópata y un asesino. Más aún, lo ha sido durante todo el relato. La empatía al percibir esta realidad, pasará de 100% a 0% y con ella se derrumba nuestra ilusión de estar en posesión de la verdad desde el comienzo.

Es evidente que, pese a su progresiva caracterización como investigador falible o defectuoso, nada prepara al público para la brutal peripecia final en la que descubrimos que

Leonard no es el vengador justiciero que presuponíamos, sino un asesino perturbado. La catarsis, el impacto emocional final con el que la película cierra, se basa sin duda en la potencia retórica de este efecto y en la reflexión que se nos ofrece acerca de que Leonard no es distinto de todos nosotros o, en todo caso, su diferencia es de carácter gradual, no esencial.

Lo más interesante de esta *peripetia* es que se produce porque “Leonard manipula a Leonard”, gracias a la particularidad de su enfermedad. A nivel formal, se trata de la vuelta de tuerca definitiva como síntoma la retórica del exceso que refleja la figura 4.10 y el reflejo de la esencia *meta* que atraviesa el planteamiento de la película al completo. A nivel temático, esta *peripetia* es el reflejo de la manipulación a la que se ha sometido al espectador desde el primer minuto: la verdad se nos escapa entre los dedos como arena, se diluye en el juego de perspectivas y relatos enfrentados que se destruyen mutuamente y, en el momento que creíamos epifánico, la revelación es un cambio de perspectiva moral que invierte todo aquello en lo que teníamos fe, la delusión moral total. Resulta imposible apresar la verdad o examinarla con la lupa de Holmes: hemos sido Watson durante todo el metraje hasta que el único Holmes del relato, Christopher Nolan, nos ha enseñado sus cartas.

Así, la metáfora inicial del tatuaje como elemento que petrifica una verdad indeleble y que fija una pieza aprehensible del puzzle pasa a ser una sarcástica inversión de la idea inicial: cada intento de captar la realidad y fijarla en información infalible no es más que un autoengaño, puesto que la verdad es un castillo de naipes que se derrumba con un solo error en uno de los tatuajes, una figura construida con piezas de dominó que se tambalean. En realidad, el dilema existencial de Leonard (héroe romántico frente a vegetal sin ningún proyecto vital) y su opción vital de continuar adelante con la farsa de la venganza, están perfectamente resumidos y simbolizados en un solo plano al inicio de la narración (segmento S), cuando Leonard repasa los tatuajes de los hechos en su cuerpo para identificar a Teddy como John G.:



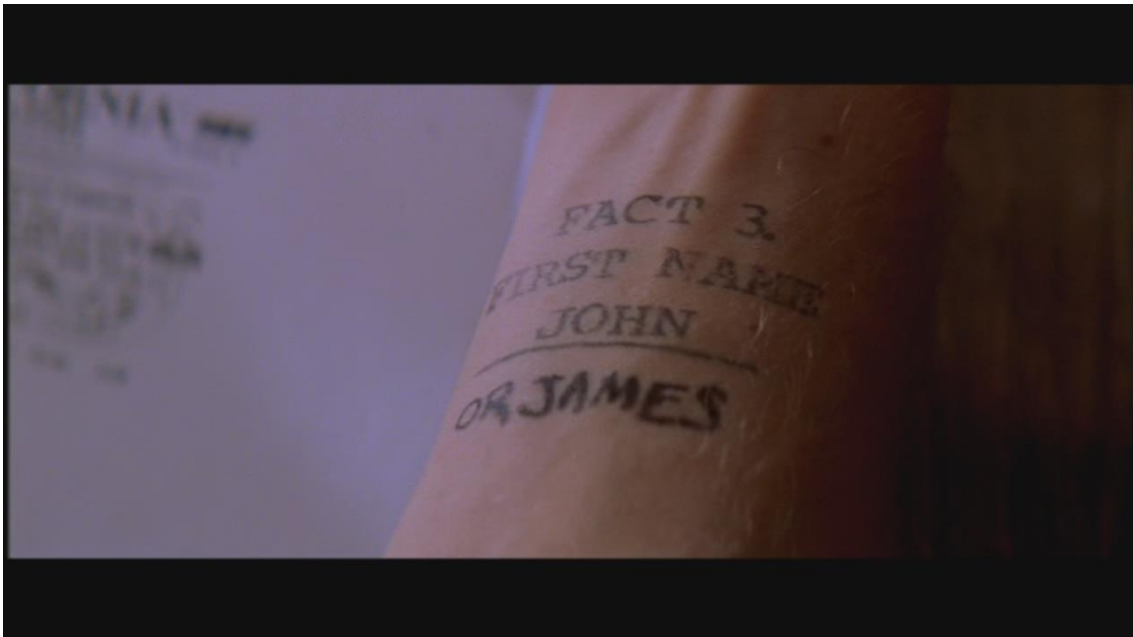


Imagen 4.39: Hecho 3. Nombre de pila: John o James. (13:53)

La diferencia tipográfica entre la esmerada caligrafía del tatuaje que reza “John” (subrayado) frente a la mano que traza “o James” con pulso menos firme nos indican sin duda alguna que ha habido un lapso temporal entre el primero y el segundo. No es difícil suponer que una vez finalizada la caza del John original, Leonard necesita ampliar el espectro de búsqueda para que su misión (y su vida con ella) tenga un sentido: por supuesto, muchísimos más perfiles caben dentro del espectro “John o James” (dos nombres tremendamente comunes en inglés), que únicamente dentro de “John”. Él mismo ha añadido el tatuaje de su puño y letra, destruyendo el concepto de verdad como correspondencia con los hechos, al ampliarla potencialmente hasta el infinito. Manipulación de Christopher Nolan con la coordenada temporal, manipulación de los personajes con Leonard (incluyendo de Leonard al propio Leonard), manipulación de Nolan con nuestra empatía, todo *Memento* es una manipulación, que en definitiva se resume en la manipulación de la verdad y, como consecuencia, de nuestra fe en nuestras propias habilidades detectivescas, que son las de Leonard: ilusorias.

## Contenido del capítulo 5

Capítulo 5: <i>Mulholland Drive</i> de David Lynch: heurística, hermenéutica y psicoanálisis .....	377
1. Introducción .....	377
2. Sinopsis .....	378
3. Estrategias de lectura.....	384
3.1. Lectura psicoanalítica .....	384
3.2. Lectura cognitiva – ontológica .....	391
3.3. Lectura en clave de estudios de género.....	396
3.4. Metalectura.....	397
4. Hermenéutica y heurística .....	402
4.1. Heurística formal.....	403
4.2. Heurística anafórica-catafórica.....	404
4.3. Heurística por símil, por metáfora y por alegoría.....	406
4.4. Heurística en clave <i>meta</i> .....	410
4.5. Heurística por hipérbole .....	412
4.6. Heurística por hermenéutica .....	414
5. <i>Winkie's</i> : heurística meta-formal, heurística meta-psicoanalítica, heurística hermenéutica .....	414
6. Conclusiones .....	421

## Capítulo 5: *Mulholland Drive* de David Lynch: heurística, hermenéutica y psicoanálisis

### 1. Introducción

Aunque interesante en sí misma y por sus propios méritos, nuestro interés en *Mulholland Drive* (LYNCH, 2000) radica en este caso en el fuerte contraste que supone con respecto a *Memento* (NOLAN, 1999).

El film de Nolan representó en su momento uno de las deconstrucciones más intensas a las que se puede someter un relato policiaco y todo un reto de decodificación semiótica simultánea para el espectador. Ahora bien, la desestructuración de *Memento* ofrece al público, como ya hemos estudiado, ciertos asideros para llevar a cabo tal decodificación. En primer lugar, la desestructuración concierne únicamente a la coordenada temporal del relato, pues nada más en la película se encuentra fuera de su ubicación lógica, a excepción de la secuencia inicial. En segundo lugar, el patrón de desestructuración permanece constante a lo largo del film y las bisagras (sean de tipo cromático o reiterativas) constituyen una patrón esencial para situarnos temporalmente en las líneas que se nos presentan y para reubicarlas cronológicamente en nuestra mente. *Memento* es, en definitiva, una pieza cuidadosa y meticulosamente desestructurada, cuyo puzle el espectador puede recomponer sirviéndose de la lógica y de su propia memoria.

No será éste el caso, en modo alguno, con *Mulholland Drive*. Tras un primer visionado, el relato se le antoja al espectador como caótico en su totalidad. Las tramas se abren y no se cierran. Los personajes cambian de pronto sus nombres sin lógica aparente. La misma psicología de los personajes sufre extrañas mutaciones. Los diálogos son oscuros y no parecen conducir a ninguna conclusión ni responder a lógica alguna. El ambiente y escenarios pasan de la luminosidad más saturada a la oscuridad más inquietante. Las leyes de la causalidad y la lógica, en definitiva, se quiebran una y otra vez.

Tanto es así que, al estreno de la película, numerosos críticos fueron confundidos por el aparente caos lógico de la película y le aplicaron calificativos como “un callejón sin salida”, “un misterio que no quiere ser resuelto”, “algo que nos deja perplejos porque no tiene continuidad” y aconsejaban a aquellos espectadores que buscasen lógica que se dirigiesen a otra parte [comentarios recogidos en ANDREWS (2004:25-40)]. No se trata de una excepción en el universo fílmico de David Lynch: sus productos audiovisuales, ya sean películas o series, presentan inevitablemente la marca del desasosiego, la fragilidad ontológica de la realidad, los elementos oníricos. Veremos cómo los críticos dan respuesta

a esta desestructuración en la superficie de la película para hallar una obra de arte coherente y con una finalidad concreta. A nosotros nos interesarán en concreto los aspectos que tienen una relación directa con el género negro en que la película parece ambientada, aspecto al que menudo los críticos no prestan excesiva atención por diversos motivos.

## 2. Sinopsis

Al igual que en el caso de *Memento*, resulta complicado ofrecer una sinopsis de *Mulholland Drive*: si optamos por la descripción de la trama tal y como ésta se desarrolla, el lector obtendrá necesariamente una visión caótica, dada la naturaleza simplificadora del resumen y perderá el fondo a cambio de la forma. Si, por el contrario, optamos por ofrecer la interpretación de la película, el lector perderá la complejidad del film, no captará la forma del mismo a cambio de una visión tal vez parcial o subjetiva. Aquí radica el complejo equilibrio entre heurística y hermenéutica que nos presenta la película. Por el momento, resolveremos el dilema optando por enfocarlo desde una perspectiva diferente: qué instrucciones de lectura nos brindan los paratextos de la película y qué implicaciones conlleva la elección que nos ofrecen. Enfocamos nuestra atención, pues, a la carátula de la película<sup>244</sup> para analizar qué información nos proporciona sobre el argumento de la película.



Imagen 5.1.: Portada de la edición DVD

<sup>244</sup> Edición distribuida por Manga Films, S.L.

La portada publicita el film ubicándolo sin ambages en el género negro: “Después del asesinato de Laura Palmer en *Twin Peaks*, un nuevo misterio se esconde en *Mulholland Drive*” (Parte superior de la portada). La presentación obedece, por motivos obvios, a un impulso comercial: la serie *Twin Peaks* (1990) es el producto más conocido de David Lynch y que ha gozado de más popularidad entre el público. A decir verdad, sin embargo, *Mulholland Drive* presenta, sin lugar a dudas, más conexiones temáticas y formales con películas de Lynch anteriores (*Lost Highway*, 1997) y posteriores (*Inland Empire*, 2006). Su conexión con *Twin Peaks* no puede ser más forzada, puesto que en realidad el único punto en común es su ambientación en el género negro. Las imágenes seleccionadas combinan la lógica con el misterio, puesto que nos muestran a las dos protagonistas, interpretadas por Naomi Watts y Laura Elena Harring (lo que parece esperable), junto con un plano en el que distinguimos apenas un hombre en silla de ruedas con un fondo de cortinas ligeramente iluminado (he ahí el misterio). Si bien existen pistas interpretativas en la composición de la carátula (entre ellas el color azul con el que se ha elegido presentar a Laura Harring), parece que la imagen más perturbadora ha sido escogida porque el decorado de fondo evocará en el espectador, por su composición, iluminación y color, la famosa habitación roja de *Twin Peaks*. En resumen, la película se ambienta y publicita exclusivamente como un misterio policiaco, por todos los medios posibles (discurso e imagen): la decepción del espectador que confíe en estas guías de lectura no podrá ser mayor, como veremos.



Imagen 5.2.: Contraportada de la edición DVD

En la contraportada del DVD se nos ofrece por fin el resumen de la trama, que reproducimos en su integridad:

Después de un terrible accidente, una atractiva mujer deambula medio inconsciente hasta que encuentra refugio en una casa. Betty, la sobrina de la propietaria, una joven y guapa aspirante a actriz recién llegada a Los Angeles, la encontrará totalmente amnésica y decide ayudarla. En su bolso, su única pertenencia, encuentran una llave y un fajo de billetes. Con sólo esas pistas trazarán un recorrido hacia atrás para intentar descubrir la verdadera identidad de la misteriosa mujer, pero los hallazgos y los resultados no hacen más que complicar la pregunta clave: ¿QUIÉN ES REALMENTE RITA?

El análisis sobre el acierto o fracaso de la citada sinopsis se nos antoja casi imposible en términos tan absolutos. Por una parte, el resumen obvia por completo uno de los aspectos clave para su interpretación: el hecho de que los críticos suelen dividir el film en dos partes y que sólo podemos dar sentido a lo acontecido en la primera gracias al visionado de la segunda. Ninguna alusión a los acontecimientos de la segunda parte se nos ofrece. Y sin embargo, el resumen cierra con la pregunta clave para reinterpretar la película como un todo coherente: en efecto, si logramos hallar la respuesta a “¿quién es Rita en realidad?”, tendremos la clave para interpretar el conjunto de la obra. No obstante, la respuesta está muy lejos de ser obvia y no responde en absoluto a un misterio policiaco que pueda solucionarse con la heurística analizada en nuestro primer capítulo. De modo que, en el mejor de los casos, la sinopsis confundirá al lector de la misma de igual manera que *Mulholland Drive* ofrece un puzzle policiaco al espectador: muestra apariencias que resultarán ser pistas falsas desde el enfoque heurístico, pero piezas claves desde la perspectiva hermenéutica.

Por otra parte, las imágenes en la contraportada y la ubicación de las mismas distan de ser casuales, pero sólo se convertirán en piezas hermenéutico-heurísticas una vez el espectador se encuentre en disposición de recomponer la narración de forma coherente. Una vez más, como sucede con toda recomposición final de un policiaco, las imágenes tendrán sentido cuando el espectador posea la respuesta, pero no antes.

En este punto, no podemos ya proseguir sin ofrecer un mínimo resumen de la película para guiar al lector de este trabajo. Optamos por ofrecer un resumen detallado de la trama y a continuación la interpretación más frecuente y que consideramos más acertada.

La secuencia inicial de la película consiste en figuras recortadas sobre un fondo azul, en un aparente concurso de baile, estilo *jitterbug*. En una segunda secuencia se nos muestra un plano subjetivo en el que la cámara vacila y se acerca a una cama con sábanas rojas para inmediatamente después pasar a un fundido a negro. Es a continuación cuando comienza la parte del relato que parece coherente: una atractiva mujer viaja en una limusina cuando ésta se detiene a la altura de *Mulholland Drive* y los conductores se disponen a asesinarla. Un accidente de coche frustra el intento y la mujer, amnésica tras el golpe recibido, baja a Hollywood, por el que deambula hasta colarse en una casa que su propietaria acaba de abandonar para salir de viaje. La sobrina de la propietaria de la casa, Betty, llega al día siguiente a Hollywood con altas dosis de ingenuidad y la aspiración de triunfar como actriz. Betty encuentra a la intrusa en la casa de su tía: ésta afirma llamarse “Rita” al ver un póster de Rita Hayworth en el baño de la casa; sin embargo, la verdad sale a la luz. Tras la confusión inicial, Betty se hace amiga de Rita y decide ayudarla a resolver el misterio de su identidad. Para ello, sólo cuentan con dos pistas en el bolso de Rita: un gran fajo de billetes y una llave azul. Al tiempo, otras dos tramas comienzan en la película y se alternan con el misterio de Rita: por una parte, un torpe asesino a sueldo comienza a asesinar a personas mientras va tras la pista de Rita. Por otra parte, un joven director de cine, Adam Kesher, es puesto a cargo del rodaje de una película y debe enfrentarse con una sórdida mafia que le impone el *casting* de su actriz principal, Camilla Rhodes. Tan sólo las tramas de Betty y Rita, y la de Adam Kesher progresan realmente e incluso se cruzan fugazmente cuando Betty aparece en el *casting* de Adam Kesher<sup>245</sup>. La investigación de Betty y Rita les lleva a una casa en la que el cadáver de una mujer yace en su cama. Horrorizadas, huyen y cambian el aspecto de Rita (la cual hasta ahora tiene el papel de sujeto pasivo y meramente sigue las iniciativas de Betty) con una peluca rubia. Esa noche Betty y Rita mantienen un encuentro sexual lésbico y, a altas horas de la madrugada, a instancias de Rita, acuden al Club Silencio. En el club presencian un número de cabaret que gira en torno a la falsedad de las apariencias y oyen cantar a una mujer una canción que tiene por título “Llorando”, acerca del amor perdido. En este punto, Betty encuentra de pronto un objeto en su bolso, una caja azul. De vuelta a la casa de Betty, Rita se dispone a abrir la caja azul con la llave (la cual previamente Betty había guardado dentro de otra gran caja y escondido en el altillo de un armario). Betty desaparece misteriosamente de la escena (Rita la busca con la mirada y simplemente no está) y al abrir la caja, la cámara se introduce dentro con un fundido a

---

<sup>245</sup> En un punto en torno al cual Martha P. NOCHIMSON hace girar su interpretación simbólica de todo el film (2002: 41), en nuestra opinión de forma no acertada, pues por una parte sobre-interpreta la escena y por otra parte obvia la duplicidad ontológica de la estructura narrativa en su análisis.

negro. Comienza entonces una parte marcadamente diferenciada en la película, en la cual, a pesar de contar con la presencia de las mismas actrices, éstas reciben de pronto nombres diferentes: Rita se llama ahora Camilla Rodhes y Betty es Diane Selwyn. La psicología de los personajes también ha sufrido una mutación radical: Betty-Diane ya no es una ingenua resplandeciente con talento interpretativo, magnetismo, iniciativa, carisma y un gran porvenir en Hollywood, sino una mujer resentida y descuidada que ha fracasado en su intento de abrirse un hueco en Hollywood. En imágenes entre alucinatorias y analépticas, asistimos a fragmentos del romance lésbico que mantiene con Rita-Camilla: este romance finalizará abruptamente con el abandono de Camilla en favor del director de la película que ambas ruedan (Camilla como estrella y Diane como secundaria), Adam Kesher. Betty-Diane es invitada a una fiesta en la casa del director, donde Camilla parece disfrutar contemplando la humillación de Betty-Diane en sucesivos episodios, que van desde Camilla besando a otra mujer hasta el anuncio de su compromiso con Adam Kesher. Numerosos personajes que aparecen en la primera parte de la película reaparecen en la fiesta de la mansión de forma fugaz o sin estar igualmente definidos. El siguiente evento narrado consiste en Diane Selwyn reuniéndose en una cafetería (que previamente ha aparecido en la primera parte, en una escena sin conexión aparente con ninguna de las tramas) con el asesino a sueldo. Diane repara en el nombre de la camarera (Betty) mientras le entrega al asesino la foto de Camilla-Rita y un fajo de billetes para pagar su asesinato. En la penúltima secuencia de la película podemos asistir a la angustia de Betty-Diane, probablemente causada por una mezcla de sufrimiento y remordimientos, la cual alucina y se suicida. La última secuencia de la película nos lleva de vuelta al club silencio donde un personaje femenino susurra “Silencio” y vemos sobreimpresionadas en la pantalla las imágenes de las Rita y Betty originales.

Este resumen deja fuera numerosos detalles que hacen de *Mulholland Drive* una película rica y receptiva a múltiples análisis desde diversas metodologías o enfoques teóricos<sup>246</sup>. En la posterior sección nos detendremos con detalle en algunas de las posibles interpretaciones de la película, sin perder de vista que interpretar hermenéuticamente es en sí mismo una opción frente a no interpretar, como recoge Robert SINNERBRINK:

---

<sup>246</sup> Anna SHAFFNER atribuye esta cualidad, que extiende a toda la obra de Lynch, a la “vacilación intencionada entre ironía y pathos, sus ambigüedades en forma de parábola y su indeterminación narrativa”. SCHAFFNER (2009: 270). La traducción es nuestra.



Others have dismissed this hermetic approach, claiming that Lynch's film is a surrealist experiment that defies interpretation, disorienting the viewer by dismantling narrative form in favor of cinematic style (see Chion 1995; Hudson 2004). SINNERBRINK (2013:75).

Exponemos ahora con brevedad la interpretación que a nuestro juicio presenta mayor coherencia y solidez en sus maniobras hermenéuticas. Seguimos en este punto de cerca la posición de HAYLES & GESSLER (2004), para los cuales las dos partes de la película se articulan del siguiente modo: la primera corresponde al sueño de Diane Selwyn, abandonada en su relación lésbica por Camilla Rhodes y actriz fracasada. Diane proyecta sus sueños frustrados en una fantasía onírica que invierte toda la realidad para hacerla coincidir con sus deseos no cumplidos. Así, Betty (nombre que Diane usurpa a una camarera del bar-restaurant *Winkies*) representa todo lo mejor que Diane quiere ser pero no ha logrado, una versión sublimada de sí misma. Desde un enfoque psicológico, Todd McGOWAN expone la contradicción y la imposibilidad fáctica del personaje de Betty al hilo de la escena de su *casting*:

Betty completely defies the naivete she exhibited earlier and shows herself to be sexually experienced. As a fantasmatic figure, Betty accomplishes the impossible: she is innocent yet sexual; she is naive yet aware of how the world works; she is hopeful yet not easily duped. In short, Betty occupies subject positions that are contradictory and mutually exclusive. This is possible only because she represents a fantasized version of Diane. McGOWAN (2004: 77).

El proceso inverso se lleva a cabo en el sueño con la figura de Camilla: mientras en la fiesta y los recuerdos de Diane Camille se muestra como una mujer controladora y cruel, manipuladora e incluso sádica, pasará en la fantasía de Diane a tomar el nombre de Rita y encarnar a una mujer insegura, dulce, delicada, necesitada de ayuda y que se deja llevar por el liderazgo de Betty (hasta tal punto que Betty la modela literalmente a su imagen y semejanza cuando le confecciona una peluca rubia).

Adam Kesher, parcialmente responsable del abandono de Camilla en la mentalidad de Diane, representa un papel en su fantasía que cumple dos funciones: en primer lugar, es humillado sexualmente por su mujer en una clara venganza de la fantasía, y en segundo lugar sirve para encarnar la fantasía de Betty como actriz de talento y justificar el éxito de Camilla Rhodes (encarnada en su fantasía por la mujer anónima que besa a Camilla en la realidad) en tanto que resultado de oscuras presiones y chantajes mafiosos.

La mayoría del resto de personajes sufren similares transformaciones en las que ahora no nos detendremos, pero que son susceptibles de ser explicadas perfectamente desde esta interpretación onírica. Podemos conjeturar que al final de la película la policía está llamando a la puerta de Diane y ésta se suicida en el momento álgido de su delirio, presa de los remordimientos por haber encargado el asesinato de su ex-amante. El plano final correspondería en su enunciación al supra-narrador y podría encarnar metafóricamente un cielo o más allá donde los sueños se tornan reales. HAYLES & GESSLER (2004: 497) enlazan la cita final, “Silencio” con el epílogo de Hamlet, aunque es posible darle múltiples interpretaciones a la palabra, enunciada en español también en su versión original.

### **3. Estrategias de lectura**

Una lectura hermenéutica para dotar de coherencia al conjunto del film no es, como hemos comentado, la única posible. Como con todo texto u obra rico en niveles de lectura, otras perspectivas o enfoques metodológicos se suman al presentado, ya sea para rebatirlo, confirmarlo o complementarlo desde otro ángulo. Expondremos a continuación algunos de los posibles, para después ahondar en nuestra aportación propia, que consistirá en explicitar la labor heurística del espectador para recomponer el puzzle en varios niveles que es *Mulholland Drive*.

#### **3.1. Lectura psicoanalítica**

Como señala Anna Katharina SCHAFFNER:

The majority of critics interpret Lynch’s *Lost Highway* and *Inland Empire* “psychotopographically”: objects, characters and plot are taken to be symbolic representations of a single mind. While psychoanalytic critics would of course read all films in that manner, Lynch actually makes these readings explicit, inscribing them into the film’s structural organisation and negotiating them directly on the level of manifest content (...). SCHAFFNER (2009: 276)

En definitiva, *Mulholland Drive* provoca explícitamente la lectura psicoanalítica como herramienta heurística para dotar de un sentido coherente al relato que nos presenta. Así se produce una paradoja metodológica, como veremos, en la cual la heurística necesita de la

hermenéutica, al contrario que en un relato policiaco clásico, donde estos polos son a menudo opuestos y no necesitan uno del otro, tal y como hemos estudiado a lo largo del primer capítulo en el presente trabajo.

El crítico Todd McGowan ejemplifica a la perfección la lectura psicoanalítica de la obra en su artículo “Lost on *Mulholland Drive*: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood” MCGOWAN (2004). Se trata de un análisis sin duda alguna rico y en gran parte coincidente con la lectura inicial que hemos propuesto, pues se basa en la contraposición de lo que McGowan denomina “el mundo de la fantasía” y “el mundo del deseo”, así como en la decodificación psicoanalítica de la psique de Diane Selwyn y su obsesión con el objeto de deseo inalcanzable (en términos lacanianos, el *objet petit a*), esto es, Rita-Camilla.

La premisa de la que parte Todd McGowan, pues, consiste en que la película contiene elementos simbólicos en clave psicológica; sin embargo, el autor se lanza no sólo a psicoanalizar la película, sino también los personajes que la habitan, lo cual carece de valor crítico alguno en sí mismo, a pesar de dar lugar a sugerentes operaciones hermenéuticas. Dicho de otro modo, McGowan nos ofrece su visión en clave psicoanalítica, pero no nos muestra cómo ha llegado a ciertas de sus conclusiones, sino que las ofrece como único sustento de su propia lectura, *per se*. Cuando la lectura psicocrítica no se apoya en ningún otro tipo de elemento textual, hemos de tomarla por veraz sin otras garantías o rechazarla de plano en el artículo, pues el autor no utiliza ningún otro anclaje para justificar la lectura en clave.

Todd McGowan rehuye en todo momento (lo cual parece sin duda un enfoque apropiado para su metodología) pronunciarse sobre la jerarquía ontológica entre los niveles de la narración que él califica como “fantasía” y “deseo”, si bien les reconoce un estatus ontológico diferente: “these worlds –the worlds of fantasy and desire– are ontologically distinct.” MCGOWAN (2004: 68) En contra de la mayoría del resto de lecturas, no encontraremos en su artículo en punto alguno la calificación de “real” para la segunda parte del film, por contraposición a la “irrealidad” de la primera parte. El rechazo de McGowan a calificar como “real” lo que él denomina “el mundo del deseo” responde al hecho de que prefiere reservar la categoría “Real”, en términos lacanianos y con mayúscula, para definir el espacio que se crea cuando la fantasía y el deseo se confrontan y se produce el choque entre ambos. McGowan parte de la premisa de Lacan, para quien sólo podemos acceder a nuestra propia realidad partiendo de la construcción fantástica MCGOWAN (2004: 68, 80).

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, lo que *Mulholland Drive* nos muestra es

que la “fantasía” se construye a partir del “deseo” (concepto que McGowan sin duda percibe y desarrolla pero del que no extrae la consecuencia última): la primera está subordinada ontológicamente al segundo. Las desconexiones lógicas de la primera parte de *Mulholland Drive* se pueden explicar gracias a la segunda parte, pero no a la inversa.

El hecho de que McGowan reserve el término “Real” para el conflicto entre ambas partes no deja de ser un juego de manos terminológico, pues lo importante es que la construcción de la primera parte (llámese ésta “ficción”, “fantasía” o “sueño”, resulta indiferente) posee un estatus ontológico inferior o subordinado a la segunda (llámese ésta “realidad” o “deseo”). Sin la segunda parte no podría existir la primera en tanto que relato coherente o con lógica interna, pero nuestro autor rehúye constantemente admitir esta jerarquía. Es más, en ocasiones McGowan parece esforzarse en deformar la película para adaptarla a su psicoanálisis lacaniano, en lugar de construir el análisis a partir de las evidencias del texto. Veamos un ejemplo:

While the first part of *Mulholland Drive* is not without strange characters and events (such as a humorously botched murder by a hired killer), the mise-en-scene conforms on the whole to the conventions of the typical Hollywood film: scenes are well lit, conversations between characters flow without awkwardness, and even the plainest decor seems to sparkle. McGOWAN (2004: 68)

El propio párrafo contiene la contradicción que señalamos, de forma explícita: la primera parte de *Mulholland Drive* contiene, en efecto, multitud de personajes y sucesos estrafalarios: no solamente el torpe asesino a sueldo, sino también toda la mafia de Hollywood, sus testaferros y matones, el *Cowboy*, el Club Silencio al completo, la propia Rita... Los diálogos suspendidos son frecuentes y el sentido de muchas de las tramas se adivina, pero no se explicita. El rodaje de esta parte, si bien en cuanto al montaje sí puede calificarse de ordinario, presenta una excentricidad obvia que McGowan señala, pero a la que no concede importancia: la iluminación. Las escenas no sólo “están bien iluminadas” (Ibíd.), sino que como él mismo señala en la siguiente línea, brillan, resplandecen. Es más, lo hacen hasta un punto histriónico, al igual que la actuación de algunos de sus personajes. No se trata de una mera marca formal de estilo o elección estética, sino que esta elección contiene un valor heurístico. Sin embargo, para Todd McGowan no es interesante en tanto en cuanto no ahonda en el conflicto de la psique de Diane, de modo que prefiere obviar los elementos que no refuerzan su análisis en dos partes, para afirmar que en la primera mitad del film los eventos se suceden de forma lógica, mientras que en la segunda se produce un

caos narrativo y de sentido –lo cual es, a nuestro juicio, una terrible simplificación de los dispositivos narrativos de la película–.

*Mulholland Drive* parece poseer, en efecto, un extraño embrujo que oculta a sus críticos las partes más relevantes de su análisis: como veremos en el siguiente apartado, Heather K. Love realiza un análisis sobre la figura de la lesbiana y omite por completo el personaje de la vecina lesbiana y anterior relación de Diane, a pesar de estar completamente estereotipado y aparecer con una camisa a cuadros. Tod McGowan lleva a cabo una lectura psicológica lacaniana de la obra y pasa por alto la escena más psicoanalítica de todo el relato: la conversación fantástica en el *Winkies* de la primera mitad. Volveremos sobre ello en nuestro análisis personal.

El resto de observaciones de McGowan sobre el montaje y edición de la cinta en tanto que marcadores semánticos sí son muy relevantes y podemos rescatarlos para nuestro análisis:

The editing [of the first half] also tends to follow classical Hollywood style, sustaining the spectator's sense of spatial and temporal orientation. In the second part, however, the lighting becomes much darker, almost every conversation includes long and uncomfortable pauses, and the sets become drab. The editing is also radically different. For example, just after Diane emerges from her fantasy (and enters the world of desire), she appears to speak to Camilla. Lynch shoots Diane speaking, followed by a reverse shot of Camilla. But after another brief shot of Diane, the subsequent reverse shot depicts Diane again, occupying the same position where we just saw Camilla. This kind of disruption of a shot/ reverse shot sequence (which does not occur in the first part of the film) indicates on the level of the editing that these worlds-the worlds of fantasy and desire are ontologically distinct. McGOWAN (2004: 68)

De nuevo, creemos oportuno señalar que McGowan acierta en la forma, pero no en el fondo con su ejemplo. La escena que describe es relevante como marcador heurístico porque Diane parece alucinar y desdoblar su personalidad, o bien crear diálogos con una Camilla inexistente que no sería otra cosa que ella misma. Sin embargo, extraemos esta conclusión gracias a su presencia en el contraplano (puro contenido), pero no a partir del montaje en sí mismo, el cual sigue el patrón habitual para una conversación entre dos personajes principales de plano y contraplano.

La fantasía de Diane abunda en planos medios y estáticos; sólo cuando ésta empieza a desmoronarse (notablemente en el Club Silencio) comienzan a aparecer planos secuencia

o planos-racord de mirada más frecuentemente; la duración de los planos parece, asimismo, menor, como por ejemplo en la rápida sucesión de montaje que McGowan describe. En otras palabras, la primera mitad de la película parece narrada por un ojo omnisciente, como correspondería al Demiurgo de un micro-universo (el sueño de Diane), mientras que la segunda mitad se alinea de forma bastante obvia con la percepción de Diane, pero McGowan no parece tener en cuenta este criterio formal o en todo caso no lo explicita. Acierta nuestro autor, no obstante, al enfocar la inversión de la expectativa del espectador en cuanto a las temporalidades se refiere:

[T]he first part of the film-the elaboration of Diane's fantasy operates according to a familiar temporal logic. Events occur in chronological order and follow the laws of causality. This is precisely the opposite of what we might expect: we are accustomed to thinking of fantasy as an imaginative flight that enables us to violate the various exigencies that constrain our experience of reality, including, perhaps especially, that of temporality. McGOWAN (2004: 73)

De nuevo, nos parece que McGowan acierta en el diagnóstico, pero no así en el análisis detallado. El problema para el espectador no es tanto que la segunda parte de *Mulholland Drive* no esté ejecutada de acuerdo a una lógica temporal cronológica (así sucede, en efecto, de manera totalmente linear en la primera), como que se nos ha introducido en la película, una vez descartadas las secuencias iniciales (las cuales son piezas heurísticas y hermenéuticas clave, pero de brevísima duración en comparación con el subsiguiente fragmento, el sueño de Diane) con la primera parte de la película, la cual es el elemento por descifrar y ocupa la mayor parte en cuanto a duración: un 79% del film<sup>247</sup>. Sin duda, la lectura hermenéutico-heurística se habría facilitado enormemente de haber invertido el orden en que los dos grandes segmentos (mundo del deseo y mundo de la fantasía, de acuerdo con McGowan) se nos presentan a los espectadores, puesto que en este caso resultaría más fácil reconstruir desde la causa al efecto, como sucede en la vida real. *Mulholland Drive*, al narrar en primer lugar el sueño de Diane y darle el mayor peso narrativo en la historia, nos obliga a deducir desde una presentación que va del efecto a la causa. Al lector de este trabajo la expresión le resultará ya familiar, puesto que esto es, ni más ni menos, que el método heurístico de Holmes, Poirot o, en general, de cualquier detective de ficción en un *whodunnit*, así como el procedimiento al que recurre *Memento* en su línea

---

<sup>247</sup> Para un análisis detallado sobre la articulación de las diferentes piezas de la película en forma de analepsis, sueño o alucinación y tiempo real, así como la duración de los mismos tanto en minutos como porcentualmente, véase el excelente trabajo de HAYLES & GESSLER (2004: 492)

temporal Beta.

La desestructuración temporal, en definitiva, de la segunda parte (con repetidas analepsis o delirios), no resulta ser la principal causa de la complejidad del film, sino que dicha complejidad obedece más bien la articulación del mismo: es la ubicación de esta segunda parte tras el sueño y su breve duración temporal en el marco general de la historia (menos de un 20% de la misma) lo que confunde principalmente al espectador, acostumbrado a razonar causalmente. La ruptura fundamental de la causalidad no se debe a la ejecución concreta de las analepsis dentro la segunda parte del film, sino principalmente a la estructura general, que antepone el elemento que ha de ser descifrado, tanto en orden como en duración, al elemento que sirve para descifrarlo.

Nos interesa en particular examinar el sentido que McGowan, desde su lectura, concede al elemento que constituye la caja azul en la película: caja, recordemos, que aparece dentro del bolso de Rita como única pista de su identidad junto con un fajo de billetes. Los billetes son fácilmente interpretables, puesto que reaparecerán en lo que McGowan denomina “mundo del deseo”, como la suma de dinero que Diane paga al asesino a sueldo para ejecutar a Rita. Sin embargo, la caja azul parece presentar un serio problema para nuestro crítico, quien hace referencia a ella ligándola con el Club Silencio, al que Betty y Rita acuden hacia el final de la fantasía:

The structure of fantasy breaks down when the subject confronts the total emptiness of the objet petit a, which is what occurs as Rebekah Del Rio's song continues after she has fainted. At this point, the fantasy collapses. Betty (i.e., Diane) can no longer disavow the illusory nature of the experience because she confronts the pure, contentless objet petit a. Betty looks down in her purse and sees a blue box, which represents the point of exit from the fantasy world. McGOWAN (2004: 83)

Una vez más, la interpretación psicológico-simbólica del Club Silencio y la actuación de Rebekah Del Rio nos parece tanto verosímil como plausible: Betty no puede parar de temblar ante la canción y la lectura psicoanalítica da cuenta de su estado nervioso, casi epiléptico. Otras lecturas del Club Silencio y su misteriosa cantante son posibles, desde luego, pero la interpretación de McGowan parece coherente y satisfactoria. Por ello resulta más incomprensible aún su falta de precisión a la hora de dotar de un significado más preciso a la caja azul, más allá de la mera bisagra narrativa, sobre todo teniendo en cuenta las pistas que la película nos ofrece para conectar la caja azul con una lectura psicológica. Reservamos nuestro análisis de la caja azul para la sección final, en la que trataremos de

dotarla de un sentido más articulado, junto con otros elementos. En este punto, señalaremos que McGowan no llega a relacionar la presencia de la caja azul con la posesión de la misma por parte del extraño vagabundo que aparece por primera vez tras la cafetería *Winkie's*, causando la muerte por pánico de un personaje aparentemente irrelevante para el argumento de la historia:

At the point of intersection between the worlds of fantasy and of desire, we see a figure of unrestrained and horrifying jouissance, whom Lynch shows existing behind *Winkie's* diner. This figure embodies the Real, and as such, one cannot endure his presence even for an instant, as we see when a man collapses immediately upon seeing him. McGOWAN (2004: 89, nota n° 29)

McGowan pierde de vista el factor más relevante para una lectura psicológica de la escena (la presencia de tres personajes con tres funciones muy concretas) y ni siquiera menciona la relevancia de la escena como clave hermenéutica en el conjunto de la película, cuando a nuestro juicio la secuencia del *Winkie's* es probablemente la que se presta a una lectura más psicoanalítica de toda la obra. Intentaremos completar su lectura con en nuestra aportación personal.

McGowan se ve obligado a recurrir a malabares hermenéuticos para dotar de un sentido simbólico a la figura del *Cowboy*, personaje que habla con el director de cine Adam Keshner. El *Cowboy* pudiera ser explicado como una fantasía de Diane que responde a dos puntos: en primer lugar, su obsesión con la idea de que Hollywood está controlado por una mafia misteriosa y, en segundo lugar, porque los estereotipos del Hollywood más clásico son introducidos constantemente a lo largo de la fantasía y la saturan (presenciamos, sin ir más lejos, el icono por excelencia: Rita Hayworth); el cowboy sería uno más, con su rancho incluido. Sin embargo, Todd McGowan se lanza a detallar el paralelismo que percibe con otro personaje en *Lost Highway* y alude a rasgos como que el *Cowboy* carece de cejas y tiene una apariencia andrógina (?) para explicarlo en tanto que encarnación del superego freudiano.

A nuestro juicio y para concluir, McGowan cae en una trampa metodológica a lo largo de su análisis, quizás una trampa que se tiende a sí mismo: presumir que por el hecho de que múltiples elementos en la película son obviamente el sujeto perfecto para una explicación psicoanalítica, todos ellos deben serlo en la misma medida. Esto equivale a asumir como punto de partida que todos y cada uno de los elementos de una obra de arte pueden ser explicados racionalmente sin excepción. McGowan, hablando en términos



policíacos, da por sentado que las claves heurísticas válidas, los *pistemas*, se hallan presentes en todo momento y pueden ser recogidos por el crítico en todos y cada uno de los personajes o escenas de la película. Y como sabemos, afirmar que todo es X equivale a decir que nada X: su lectura psicoanalítica destruye la esencia de cualquier policíaco, que reside en recoger “muestras”<sup>248</sup> identificar dónde existen *pistemas* y diferenciarlos de las pistas falsas.

Tal premisa responde sin duda a la falacia de la petición de principio, puesto que reduciría el arte a pura fórmula matemática donde, desde una perspectiva psicoanalítica, cualquier elemento del subconsciente sería descifrable desde el consciente sin mayor problema. Ahora bien, la premisa no es probada en momento alguno, sino que se asume para entrar en el análisis y choca frontalmente con los segmentos a los que el análisis no puede dar explicación de manera convincente o coherente con el resto de su metodología. En resumen, el enfoque psicoanalítico de McGowan nos resulta de gran utilidad en los puntos que se construyen oníricamente. A pesar de ello, su lectura no nos puede resultar suficiente. En parte porque cae en la falacia de analizar en exceso elementos desde el punto de vista psicológico y en parte porque él mismo recurre a otros criterios de tipo muy diverso para apuntalar su análisis, como son el puramente formal, el montaje de la película; o bien el narratológico, con la presencia de analepsis.

### 3.2. Lectura cognitiva – ontológica

La lectura que designamos como “cognitiva-ontológica” se interesa principalmente por la relación entre los distintos estatus ontológicos de las dos grandes partes en que podemos dividir el film. Apunta a sostener que la primera parte es un sueño alucinatorio de Diane y la segunda parte es la realidad en la que ésta vive, y cómo ha sido capaz la segunda de crear una narración ontológicamente subordinada, en tanto que sueño generado en ésta.

En esta línea, Katherine Hayles y Nicholas Gessler llevan a cabo una minuciosa reconstrucción de los mecanismos narrativos que son presentados al espectador, así como de la disposición de los mismos, y parten de la premisa según la cual la película puede ser reconstruida racionalmente a partir de su división en dos partes: el sueño, en primer lugar, y la realidad (con sus analepsis y escenas alucinatorias intercaladas) a continuación.

[T]he film situates the establishing scenes in a dream. This narrative strategy was sufficiently opaque to confuse reviewers when the film first opened, so that the story was widely

---

<sup>248</sup> Véase nuestro capítulo 1, sección 5.4.

misinterpreted as a dream throughout. [...] Careful study reveals, however, that *Mulholland Drive* is constructed according to an idiosyncratic but nevertheless coherent semiotic of reality markers that the viewer can learn only by watching the film. HAYLES & GESSLER (2004: 484)

Lo fascinante del análisis de Hayles y Gessler es que lo que más les interesa dentro de *Mulholland Drive* es la mente como mecanismo generador de ficciones cuya realidad resulta cuando menos cuestionable y que crean la duda existencial. En esta dirección, emprenden un análisis comparativo de la película poniéndola en paralelo con dos películas de culto en el género de la Ciencia Ficción (género al que, curiosamente, *Mulholland Drive* no puede ser adscrita bajo ningún enfoque riguroso<sup>249</sup>): *Dark City* (PROYAS, 1998) y *The Thirteenth Floor* (RUSNAK, 1999).

El salto desde las realidades ontológicas inestables que pertenecen al campo de la ciencia ficción, con sus respectivas tecnologías intermediarias, y la realidad inestable de la mente humana que se despliega en *Mulholland Drive* es justificado de la siguiente manera:

As the flow of information and the technologies of interconnectivity have increased exponentially across the globe with the advent of the microcomputer, distributed processing, and the Internet, the art of storytelling has dramatically changed. As the theorists Janet Murray, George Landow, Marie-Laure Ryan, and Michael Joyce have argued, nonlinear modes of story telling, especially fragmented, nonchronological narratives, are increasingly visible and important. The nonlinear narrative of *Mulholland Drive* further suggests that the technologies of virtual reality feed back into the culture to change how stories are conceived and created, even when the technologies are not literally present. Thinking of the mind as a virtual-reality machine (as Richard Dawkins, among others, has argued it is) implies that the notion of mixed reality has so permeated our contemporary context that it no longer needs to be linked with an actual technology to shake the ontological and epistemological ground on which consensus reality is built. HAYLES & GESSLER (2004: 497)

Así, nuestros autores ponen el acento no tanto en el carácter onírico que invade el 80% del relato, como en el conflicto que se crea en la mente humana (no desde un punto de vista psicoanalítico, entendiendo la mente como psique, sino desde el punto de vista cognitivo, propio de la fenomenología) cuando este onirismo se contrapone al mundo real. Es entonces cuando se ha de tomar partido en las preguntas clave de los relatos fantásticos:

---

<sup>249</sup> No existe en *Mulholland Drive* ningún dispositivo tecnológico avanzado ni basa su narración en ningún elemento característico de la Ciencia Ficción.

¿qué es lo real y qué es la fantasía?, ¿cómo diferenciar uno de la otra? El conflicto del film, así pues, se situaría en un contexto más amplio que el simple onirismo, como nuestros autores hacen notar bien:

Peggy Reavey observes that the director, David Lynch, creates his films not by watching other films but by exteriorizing his internal landscapes [...]. Her insight illuminates the film's signifying strategies, but the film's idiosyncrasies are located in a broader cultural context that has been moving toward the slipstream of mixed reality. In the slip stream, simulation and real life, science fiction and everyday reality, merge to form an ontologically unstable amalgam that is, these films suggest, finally the only reality we can call our own. HAYLES & GESSLER (2004: 484)

El análisis comparativo entre las tres películas mencionadas y los dos géneros fílmicos correspondientes, a pesar de la osadía o quizá gracias a ella, arroja luz sobre un aspecto que el resto de críticos pasa por encima tras mencionar rápidamente la adscripción al género negro de *Mulholland Drive*: la importancia de la muerte como detonador de la narrativa del relato y pretexto para abordar temas o conflictos que van mucho más allá del policiaco:

That all three films –The Thirteenth Floor, Dark City, and *Mulholland Drive*– initially present themselves as murder mysteries is not a coincidence. Plots tend deathward, as characters in Don DeLillo's novels frequently assert, because death (the inevitable result of being alive) bestows consequentiality on events. Murders real and attempted occur in these three films, but they prove to be misdirections, feints calculated to conceal more disturbing truths underneath. HAYLES & GESSLER (2004: 483)

Tras comparar las secuencias de asesinatos en las tres películas, Hayles y Gessler tocan el centro de un punto crucial para nuestro análisis, en el que no se detienen, pues no reviste mayor interés para su artículo. Se trata del papel los detectives en *Mulholland Drive*:

The sequencing makes the film practically impossible to understand on a first viewing; only in retrospect can the viewer put together the pieces to construct a coherent story. Significantly, the detective characters who play prominent roles in The Thirteenth Floor and Dark City are here relegated to bit parts that scarcely affect the action. Their function devolves instead on the viewer, who must rethink the story, and the contextualizing information that enables this rethinking comes at the film's conclusion. HAYLES &

En efecto, la presencia de los detectives intradieгéticos en *Mulholland Drive* se nos antoja al final de la película meramente testimonial. Si bien en un primer momento parecen llevar de forma competente la investigación y ser una pieza clave en el relato, pues dialogan entre sí para deducir que una mujer falta de la escena del crimen, nunca más volverán a aparecer en el relato y su investigación ulterior se nos escamotea por completo, irrelevante en el sueño de Betty más allá de su presentación inicial.



Imagen 5.3.: los detectives en la escena del accidente – crimen, con Hollywood de fondo.

La presentación de los detectives responde a todos los patrones clásicos que uno pudiera esperar en el género negro: se trata de una pareja, parecen tener caracteres contrapuestos (uno es hablador y el otro reservado), reflexionan acerca de dónde podrá encontrarse la misteriosa mujer que no está en la escena del crimen y lucen las clásicas gabardinas y corbatas con semblante duro y profesional.

En ausencia de la continuidad de los detectives en la trama, asumir el papel que les

corresponde es exactamente lo que intentaremos en nuestra sección “Hermenéutica y heurística”, explicitando las estrategias heurísticas en busca de los *pistemas* que *Mulholland Drive* ofrece al espectador.

En este punto conviene señalar que al igual que McGowan, Hayles y Gessler, tras desplegar una exquisita y precisa herramienta analítica para la estructura de la película, caen sin embargo en la misma trampa que el anterior autor: la exhaustividad les lleva a intentar explicar los elementos concretos de la película de forma igualmente analítica y satisfactoria, pero con diverso éxito en esta ocasión. Así, se analiza de forma simbólica el personaje del *Comboy* (quien para McGowan era el símbolo del superego) como una pista de la dirección moral de la vida de Diane. La explicación, no obstante, entra en contradicciones ontológicas con respecto a cuándo y cómo el *Comboy* aparece en la película y con qué valor para Diane. De modo similar, la secuencia del asesino es interpretada como el simbolismo de los hechos que escapan al control de Diane, cuando parecería más lógico exponer que la torpeza del asesino se explica por el hecho de que Diane, inconscientemente, desea que fracase en su misión. El misterioso hombre en la silla de ruedas (siempre para McGowan) es retratado como el inconsciente de Diane, pues aparentemente mueve todos los hilos de la trama. La explicación no resulta convincente puesto que desde el punto de vista actancial él es el oponente al que Betty y Rita derrotan con su huida y disfraz. Por último, el personaje que más interesa, el hombre-monstruo vagabundo con la caja azul, es explicado por Hayles y Gessler como el doble (dentro del propio sueño de Diane) de la vecina perturbada, Louise. Ningún parecido físico entre los actores ni, en realidad, en las funciones que cumplen los personajes parece justificar esta comparación, que sustentan en la fragilidad del sueño y su carácter volátil. En este punto, resulta inexplicable cómo es posible que el personaje del vagabundo no se ponga en relación con la caja azul encontrada en el Club Silencio, puesto que en la segunda aparición del personaje éste sostendrá la susodicha caja.

Volvamos brevemente al Club Silencio antes de retomar la caja azul: si el análisis psicológico de McGowan interpreta la secuencia del club como la toma de conciencia del vacío que se esconde bajo el objeto de deseo, esto es, su inalcanzabilidad, Hayles y Gessler le dan la siguiente lectura:

The lyrics of "Crying", mourning a lost love that will never return, combine with the allusion to La Llorona to constitute the dream's clearest statement so far that by ordering Camilla's murder, Diane has not only lost her lover beyond hope but also condemned herself beyond redemption (HAYLES & GESSLER, 2004: 498)

Nuestros dos autores optan pues por un enfoque moral para la escena. Así, esta lectura enlaza a la perfección con la aparición en el mismo Club de la caja azul, dado que esta última es dotada del siguiente valor simbólico:

Like Pandora's box, the blue box symbolizes the knowledge that Diane ordered Camilla's murder, and the blue key she finds in her apartment indicates that the murder has been committed. HAYLES & GESSLER (2004: 497)

Resulta difícil oponerse a esta lectura, puesto que conecta un mecanismo simbólico explícito (la llave azul como señal del asesinato cometido es enunciada por el asesino a sueldo) con un elemento simbólico que establece una correspondencia evidente con el mismo (la caja que la llave abre). De hecho, coincidimos plenamente con esta interpretación, la cual será la pieza de base para nuestra posterior interpretación del personaje que la sostiene, el hombre-monstruo vagabundo y su función en la obra.

### 3.3. Lectura en clave de estudios de género

Como hemos anunciado, *Mulholland Drive* dista mucho de agotarse en una o dos lecturas, por ricas o profundas que éstas sean: su sugerente simbolismo produce una explosión de significados, pero los estudios de género no se interesan por la película en tanto que metáfora o como sucesión de metáforas, sino por el valor más explícito con el que se representa la figura o figuras de las lesbianas en ella. En otras palabras, cabe perfectamente abordar el análisis de *Mulholland Drive* desde los estudios de género. Así, la académica Heather K. Love emprende una lectura de la película para diferenciar en ella dos arquetipos acerca de la figura lésbica: por una parte, la lesbiana-objeto deseado, en este caso dentro de un trío como *femme fatale* que optará por la salida heterosexual del mismo (arquetipo que encarna Rita-Camilla Rhodes) y por otra parte la lesbiana como figura trágica-condenada y patética, en el abandono que sufre (arquetipo que encarna Betty-Diane) a manos de su pareja, tras constatar el fracaso de su proyecto amoroso. Si bien es cierto que McGowan también se sirve a menudo de la crítica feminista y el contenido sexual lésbico, éste siempre lo encuadra en la perspectiva psicoanalítica, mientras que Love se muestra mucho más interesada (como declara explícitamente desde el punto de partida) en verificar si la figura de la lesbiana en manos de Lynch responde a una perspectiva masculina y posiblemente objetificada en tanto que figura de deseo masculino. Nos resulta muy rico su análisis desde una perspectiva de la lesbiana como personaje trágico, respondiendo a la fluctuación del sentido de la tragedia desde la Antigüedad hasta nuestros

días y, con el cambio de paradigma para el estudio de la tragedia a través de la historia, Love sostiene que también cambian los personajes que podemos considerar trágicos. Aunque muy válida en sí misma, se trata de una lectura que no se abre al análisis de la película en forma de metáfora que nos interesa para nuestro estudio, en tanto que capaz de recibir interpretaciones policiacas en busca de lecturas simbólicas. De hecho, la propia Love falla estrepitosamente, a nuestro juicio, cuando aborda, siquiera levemente, un intento de análisis sobre la famosa caja azul:

[L]inking Diane to Betty, her radiant alter ego, Lynch manages to make her suicide count as tragic action. Her rotting corpse is at the center of the film, the "content", if there is any, of the blue box. LOVE (2004: 129)

En efecto, poco se puede replicar al carácter trágico del suicidio de Diane-Betty, resulta casi una obviedad, pues en la película constituye el clímax, la resolución de la tensión de la misma. Sin embargo, no se asigna ningún valor simbólico a la caja azul: en ningún momento ésta se liga de forma explícita ni implícita con el cadáver que Betty y Rita hallan en la dirección correspondiente a la Diane Selwyn de la fantasía onírica de la Diane real. La autora llega a cuestionarse si existe algún contenido para la caja: parece obvio que la respuesta es afirmativa, o de otro modo ha de leerse *Mulholland Drive* como una sucesión gratuita y caótica de referentes carentes de referencia o sentido. Hemos visto ya que ciertos críticos optan por esta lectura, pero la coherencia y solidez del análisis de Hayles y Gessler desmonta por completo esta hipótesis, que partiría de la casualidad o arbitrariedad del sistema que pone en marcha Lynch para el espectador.

Love duda precisamente del carácter simbólico del que quizás es el símbolo más obvio de toda la obra<sup>250</sup>. En definitiva, la lectura en clave de estudios de género no nos resulta de gran utilidad para nuestra investigación acerca del peculiar carácter policiaco de *Mulholland Drive*, puesto que sus lecturas heurísticas se revelan inexistentes.

### 3.4. Metalectura

La última aproximación que presentaremos para abordar un análisis de *Mulholland Drive* se centra en la dimensión eminentemente *meta* que la película despliega. Después de todo, además de ser un aparente caos narrativo con personajes confusos, *Mulholland Drive* dedica una buena parte de su duración a la presentación de mitos o estereotipos de

---

<sup>250</sup> Véase más arriba, en la sección 3.2., la lectura de Hayles, poniendo en relación la caja con la llave.

Hollywood, entre los cuales podemos contar: el sueño de una recién llegada a Hollywood llena de ingenuidad, audiciones para actrices que pueden dar el salto a la fama, directores que sufren presiones en el rodaje, mafias que mueven hilos en la sombra de los proyectos, celos profesionales entre actrices, etc. Gran parte de la trama de *Mulholland Drive*, tanto en su primer segmento como en el segundo, se articula alrededor del cine, en definitiva.

George Toles toma, por ejemplo, la escena de la audición de Betty y realiza un exhaustivo y profundo análisis sobre las implicaciones de la audición sobre el personaje y la respuesta que genera en nosotros como espectadores. En la escena, Betty se presenta a un *casting* y desde el primer momento el director (Lynch) nos deja claro que estamos ante un grupo de personajes paródicos: Toles repara en la irrealidad de los nombres de los mismos, al igual que el de “Betty”, pero hay mucho más. El director de la película para la que Betty hace la audición se manifiesta como un idiota incompetente desde el momento en que pronuncia sus confusas instrucciones. El actor que da las réplicas a Betty es un viejo repulsivo que aprovecha el momento para intentar provocar el contacto físico con la protagonista y abusar sexualmente de ella. Los espectadores asisten en silencio a la escena. En este punto, Betty consigue dar la vuelta a la situación y hacer girar la escena 180° en su favor, cargándola de una tensión sexual que no habíamos podido apreciar en su ensayo previo con Rita. Los asistentes a la escena quedan impresionados por su despliegue de medios.

Ya hemos visto que McGOWAN (2004: 77) hace alusión a la escena como ejemplo perfecto de desdoblamiento y yuxtaposición imposibles, únicamente puestos en escena gracias a la fantasía. Heather K. Love podría haberse servido igualmente de la escena para estudiar un intento de abuso sexual y el empoderamiento de Betty como mujer súbitamente dueña del control, aunque parece dejar pasar la oportunidad. George TOLES (2004), por su parte, extrae de su análisis una serie de conclusiones que no sólo se centran en la audición de Betty como metáfora del poder evocador de la ficción cinematográfica y el método de actuación, sino que también se despliegan en direcciones heurísticas como claves de interpretación para el resto de la película. En un primer momento Toles no parece interesado en absoluto en un enfoque hermenéutico / heurístico de *Mulholland Drive*. Por ejemplo, cuando se trata de ponernos en antecedentes acerca del primer ensayo de Betty (en su apartamento, con Rita para dar las réplicas), lo hace en estos términos:

Before Betty's audition scene, we are granted a full advance look at the script she must perform, and her confused amateur's approach to it in a dry run of the scene played with Rita, her non-actress roommate. TOLES (2004: 3)



La secuencia sólo parece interesarle en tanto que presentación del guión de Betty, puesto que se refiere a Rita como “su compañera de piso que no es actriz”, lo cual parece cuando menos inexacto, si no equívoco o manipulador hacia el lector. En efecto, para el análisis inicial de Toles, centrado en qué quiere o puede *Mulholland Drive* mostrarnos acerca del cine, resulta indiferente el carácter ontológico de Rita. Su cualidad principal en este contexto es la de una profana para el mundo de la actuación.

Examinemos, pues, en primer lugar la conclusión del análisis *meta* que efectúa Toles a partir de la escena de la audición:

Betty's face suddenly opening up to us to demand an emotional response is an exemplary instance of the still inexplicable primitive rite that is cinema. A moving picture image somehow acquires enough living dimension to swallow the credulous viewer whole. How is it we invest these dubious framed reflections with so much embracing power? How many “real” sights and sounds get through to us with such potent immediacy? Lynch provides us with a quilt of densely interwoven recognitions to take away from his audition scene, leaving us struggling for a glimpse of terra firma within its capacious folds. TOLES (2004: 12)

Resultaría difícil oponerse a su conclusión, detallada y rigurosa a partir de la disección minuciosa del personaje de Betty, de los planos de rodaje de la escena, la ambientación de la misma o los personajes involucrados. El argumento de Toles es que Betty se ha comportado hasta el momento como un personaje absolutamente plano, sin ninguna profundidad ni doblez, salvo, explícita, en breves *flashes* con matices de expresión que revelan algo más en ella y que se supone que el espectador no debería ser capaz de captar en un primer visionado. Su ensayo de la escena deja serias dudas también acerca de su solvencia interpretativa como actriz y por tanto la súbita metamorfosis que eclosiona en la audición sirve como metáfora de la alquimia cinematográfica, pues es capaz de despertar preguntas en el espectador acerca de la naturaleza de la obra gracias al poder de la interpretación. Este análisis adquiere mayor relevancia aún cuando Toles apunta que el procedimiento basado en el cuestionamiento acerca de los límites entre la realidad y la interpretación, el fingimiento y la verosimilitud, es una estrategia narrativa que se repite a lo largo de todo el film. En definitiva, Toles lanza el análisis *meta* como clave interpretativa o metáfora en todas las direcciones:

The emotional structure of this episode, which depends on an unlikely performance taking hold of spectators, onscreen and off, and generating perilous consequences for the performer who risks belief, is a repeating pattern throughout the film's narrative. Also repeated is the alternation between scenes that present riveting, disquietingly exposed performers and scenes that debunk and ridicule the tricks of performance. TOLES (2004:12)

Toles aporta como ejemplos la continuación de la trama, en la que asistimos a un *playback* en el *casting* de Adam Kesher para su película, o bien la ya mencionada escena en el Club Silencio, donde el espectáculo en general y el personaje de La Llorona en particular están montados alrededor de la idea de la grabación, lo cual no impide generar un sentimiento muy real en el espectador del Club Silencio (y por ende en nosotros como espectadores de *Mulholland Drive*). Esta *peripetia* o revelación súbita en contra de nuestro horizonte de expectativas es el motor emocional que sostiene todas las escenas:

The skeptic in us came into the room laden with a will to expose (once again) the Hollywood charade, thereby disavowing our once-upon-a-time enthrallment to such things. What happens instead is that the skeptic is unwelcomely relieved of his superior, scoffing pose. Perhaps the skeptic is secretly pleased to have it taken away, and to be suddenly at the mercy of a sincerity hatched at the very core of artifice. TOLES (2004: 11)

Ahora bien, Toles va más allá incluso de la lectura puramente *meta* y se sirve de ella para adentrarse en el terreno heurístico, cuando nos señala el hecho de que la súbita revelación de Betty como una actriz más que competente cruza de forma tan violenta el horizonte de nuestras expectativas que el espectador se ve forzado a sospechar que la *persona* de Betty es más que una persona, es un personaje que esconde a alguien detrás:

As Betty leaves her ingénue persona behind, who does she become for the truth-seeking camera? What is the nature of this metamorphosis? Who is auditioning for us now? The viewer is virtually commandeered into thinking about "Naomi Watts" herself —especially if we have no experience of her beyond her presentation in this film. The character that Betty is reading for, after all, has no special dramatic significance at first viewing. Prior to the audition, Watts' potential range as an actress has not been an issue that we have been given much cause to dwell on. TOLES (2004: 8-9)

De acuerdo con sus propias premisas de lectura en clave *meta*, Toles señala la actuación de la actriz que da vida a Betty (Naomi Watts) como el origen de la *peripetia*. Por

supuesto, una vez disponemos de todo el contexto de la película, podemos aventurar otra explicación mucho más plausible (en la línea de McGowan o Hayles): se trata de la fantasía de Diane Selwyn, el carácter onírico de Betty es lo que le concede esta potencia interpretativa. Toles es perfectamente consciente de ello, pero mantiene las hipótesis del espectador en línea con la información disponible hasta este punto de la película (la audición). De acuerdo con nuestro autor, las piezas heurísticas (*pistemas*) que sostendrán esta interpretación onírica a posteriori se encuentran ya presentes en la actuación de Betty, desde el momento en que da rienda suelta a una interpretación que combina el odio con la atracción sexual de forma aparentemente gratuita o al menos inesperada. Toles pone en relación estos sentimientos con el método de actuación y nos recuerda que Betty ha utilizado como réplica a Rita en su ensayo previo; por lo tanto no sería descabellado suponer que vuelve a proyectar a Rita (Camilla Rhodes) en el lugar de Chad, su insignificante compañero en la audición:

While Naomi Watts is still busy delineating, on one level, Betty's potentially life altering audition, her acting speaks to and encloses another woman's tragedy (a woman we haven't, at this point in the narrative, officially met). Given a first time viewer's state of partial knowing during the audition, the buried tragedy and the guilt flowing from it are pretty much a blank to us, but we can feel them nonetheless taking shape in Betty's face here, long before the sordid "true history" comes to light. TOLES (2004: 11)

Todo ello, en definitiva, serían signos que apuntan de forma inequívoca a la irrealidad de Betty como persona / personaje, puesto que la ficción de la actuación revela la ficción en el nivel *meta* de que se trata de una ficción dentro de una ficción. Todo en el diseño y la presentación del personaje de Betty está construido con la finalidad de contrastar con la actuación que Betty ofrece en su audición, generando así la sospecha:

At this point in the film [before the audition], she seems at one with her improbable name, the flimsy comic-book moniker, "Betty." "Betty" is a character so entrenched in naïveté and the hokey paraphernalia of small townness that her whole confected being is a hymn to unreality. The viewer is discouraged from imagining her life history as anything more than an amusing pastiche of stale movie conventions. She is a plastic newcomer to bigcity ways [...]. From Betty's first appearance, she is armored in a niceness that keeps her virtually untouched by the confounding, fearsome events taking place around her. She leads a vacantly charmed life, floating into the movie as a beaming ghostly apparition at a jitterbug contest, and

continuing to float in her subsequent more substantial appearances on escalators at the L.A. airport or in her tour of her “borrowed” apartment. TOLES (2004: 3)

Por lo tanto, la audición se convierte en este punto no sólo en una metáfora de los procedimientos fílmicos e interpretativos para generar una ilusión de realidad, sino también en una clave heurística que apunta a la dualidad del personaje como un desdoblamiento ficcional de Diane: la existencia de Betty se revela como imposible porque la proeza que lleva a cabo supera con mucho la coherencia con su presentación en tanto que ente que habita la diégesis de *Mulholland Drive*: la alquimia del cine está, para desgracia de Betty, fuera de su alcance, lo que nos obliga a recurrir a la actriz real, Naomi Watts, como sustentadora de esta ficción, en un primer momento, para descartarla a favor de Diane Selwyn, generadora de una fantasía, en un segundo momento.

#### 4. Hermenéutica y heurística

Consideramos suficientes para nuestro propósito la exposición de las cuatro estrategias lectoras de la obra como ejemplificación de las múltiples interpretaciones posibles sustentadas en la obra. Nuestra intención es servirnos de estas lecturas para reflejar la explicitación de diversas estrategias heurísticas que en ellas se emplean y generar otra posible estrategia de acuerdo con nuestra propia lectura. No debemos perder de vista que nuestro interés en *Mulholland Drive* responde a la posible caracterización o clasificación de la película en tanto que género negro (entre otros muchos)<sup>251</sup>.

Sin embargo, a la hora de delinear hipótesis heurísticas para dar respuesta a las preguntas de la obra en tanto que cine policiaco o negro (¿quién es Rita?, ¿por qué intentan asesinarla?, ¿por qué tiene esa gran cantidad de dinero en el bolso?, ¿qué contiene la caja?), se imponen estrategias fuera de lo convencional. De ahí nuestro interés en *Mulholland Drive*: resulta imposible de resolver siguiendo una estrategia puramente heurística, como las presentadas en nuestro primer capítulo.

En cualquier relato policiaco clásico, el reto heurístico concierne la resolución del crimen. Ahora bien, el reto heurístico en *Mulholland Drive* no coincide con el reto policiaco, sino que es doble. Por una parte, se nos presenta un relato negro, resolver el misterio de la identidad de Rita, que a su vez se divide en las subtramas ya mencionadas, con sus

---

<sup>251</sup> Critics have seen it as a mirror of cinematic genre –the gangster film, the film *noir*, the western, the musical, the horror film, and the family melodrama– and as a pastiche of Hollywood movies such as *The Wizard of Oz* (1939), Billy Wilder’s *Sunset Boulevard* (1950), Alfred Hitchcock’s *Vertigo* (1958), and Ingmar Bergman’s *Persona* (1966). GIANNOPOULOU (2013: 54)

correspondientes interrogantes como son ¿para qué lleva tanto dinero en su bolso? y ¿qué abre la llave azul? o ¿qué contiene la caja azul? Pero tal reto se revela insuficiente e insatisfactorio, puesto que es abortado sin más, dejándonos sin posible respuesta heurística. Por otra parte, se ofrece al espectador un reto igualmente evidente: reconstruir la secuencia evenemencial para dar algún tipo de coherencia lógica al relato. Paradójicamente, la respuesta al segundo reto nos conducirá a explicar el primero, el cual sólo entonces puede ser resuelto.

Dicho de otro modo: *Mulholland Drive* requiere de estrategias hermenéuticas para dar una respuesta heurística a sus interrogantes policiacos. Esto la diferencia de cualquier otro relato negro o policiaco clásico y la sitúa al amparo de las críticas tradicionales y clasistas al género policiaco, a las cuales pasamos revista en nuestro primer capítulo. No será hasta que lleguemos a la conclusión de que Betty y Rita son fantasías de Diane Selwyn (de acuerdo con nuestra lectura ontológica), cuando podamos asignar un significado a la caja azul, a la llave azul, al dinero en el bolso y al propio personaje de Rita, cuando estemos en disposición de responder a las preguntas iniciadas en la primera parte de la película.

En resumen, ¿por qué somos capaces de interpretar *Mulholland Drive* como un relato en el que se contraponen personajes oníricos con personajes reales?, ¿cómo llegamos a la conclusión de que Rita es una meta-ficción que responde a las fantasías frustradas de Diane?

Es el momento de explicitar las estrategias lectoras que posibilitan esta lectura. Podemos dividirlas en 6 tipos:

#### **4.1. Heurística formal**

Como hemos visto con McGowan, es posible trazar una gran línea divisoria entre las dos partes de la película (llámense fantasía y deseo, o realidad y sueño, etc.), en términos generales, gracias al criterio formal: sin duda, el tipo de planos, la duración y la iluminación de los mismos cambia de forma significativa cuando presenciamos la aventura de Betty y Rita, y cuando asistimos a la vida miserable de Diane Selwyn frente a la exitosa actriz Camilla Rhodes. Este cambio es consistente con la duplicación de los universos diegéticos expuestos. Para seguir esta estrategia el espectador debe estar familiarizado con los códigos formales del relato cinematográfico, aunque en ciertos puntos de la película la disonancia formal es tan evidente que llamará la atención incluso del espectador profano. Si el espectador asocia la sobre-exposición en la iluminación (recordemos que Betty es presentada como resplandeciente, en un entorno donde todo brilla) con el valor positivo de

la luz, que evoca un paraíso celestial, entonces pondrá en conexión la estrategia formal con una estrategia hermenéutica para reforzar su lectura y concluir que la historia de Betty es demasiado bella, resplandece demasiado, es demasiado irreal para ser verosímil.



Imagen 5.4.: Ningún director competente filmaría con esta fotografía la escena. La iluminación llama la atención por la saturación excesiva y el contraste entre luces y sombras pasa a tener un valor hermenéutico – heurístico para Betty.

#### 4.2. Heurística anafórica-catafórica

Este procedimiento es quizá el más simple que tenemos a nuestra disposición como espectadores y es empleado por prácticamente la totalidad de los críticos: trazar la dualidad entre dos universos diegéticos en *Mulholland Drive* se impone casi como una necesidad en cuanto nos percatamos de que existe una duplicación de personajes. Estos personajes comparten una similar apariencia física, pero ahí parecen agotarse casi todas las similitudes. Más allá de Betty/Diane y Rita/Camilla Rhodes, cuya dualidad el espectador percibirá inmediatamente, el momento que posibilita la estrategia heurística se produce en la fiesta en

la mansión de Adam Kesher: allí encontraremos a Coco, la antigua casera, convertida en la madre de Adam. De igual modo, una serie de personajes desfilan o están presentes en un segundo plano en los momentos de máxima humillación para Diane: los mafiosos hermanos Castigliane, la actriz que encarnará a la Camilla Rhodes de la fantasía de Diane, Chad (su compañero de audición), el *Cowboy*. Únicamente Adam Kesher parece conservar su identidad (explicable en tanto que objeto privilegiado de la ira de Diane) y en cierta medida, el asesino a sueldo, cuyo personaje realmente carece de nombre propio y de profundidad, aparte de ser un motor para hacer progresar la trama.

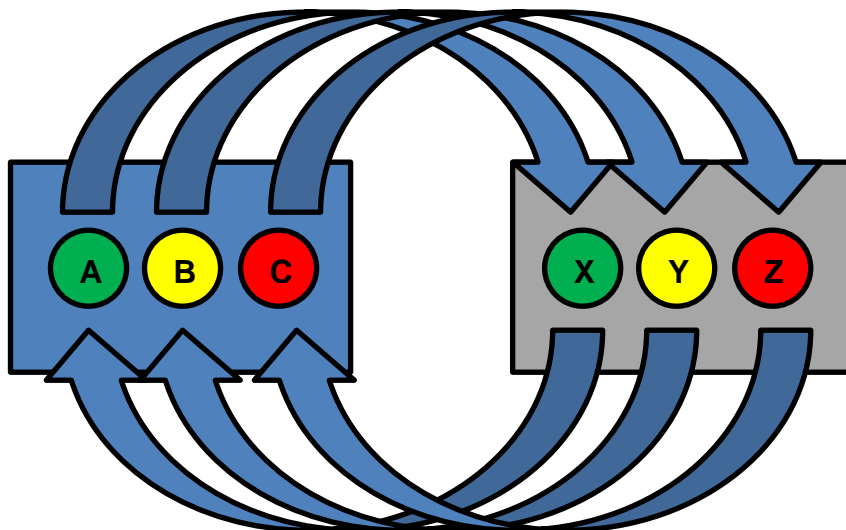
Sólo existe un modo coherente para explicar este procedimiento de recuperación anafórica (o de replicación catafórica): Diane Selwyn toma las figuras presentes en su realidad y les asigna diferentes roles en su fantasía onírica, para servir a su deseo de realización o sublimación de sus sueños. El recorrido interpretativo inverso no resulta coherente, puesto que la película no nos ofrece estrategias para suponer que un mafioso, un enigmático cowboy o la casera de Betty hayan sido reunidos en la fiesta del director de cine y finjan ser alguien diferente: su recuperación en la segunda parte de la película no cumpliría ningún propósito si les asignamos un estatus ontológico equivalente a sus réplicas, mientras que su proyección hacia la primera parte de la película sí lo hace, en el momento en que les asignamos un estatus ontológico supeditado a la segunda parte.

Este procedimiento anafórico/catafórico (dependiendo de nuestra dirección en la reconstrucción) no sólo afecta a los personajes: toda la escena en la que Diane Selwyn acude a la fiesta de Adam en una limusina evoca de forma iterativa el comienzo del film, en el que Rita es la pasajera: la música, los planos y la línea de diálogo (“¡No paramos aquí!”) son repetidos de forma tan intencional que es imposible que escapen a la percepción del espectador.

La estrategia heurística no será ajena en modo alguno al público cinéfilo, ya que existen célebres antecedentes de los que bebe David Lynch, entre los cuales el ejemplo más notable es quizás *El Mago de Oz* (1939) de Judy Garland, donde Dorothy (recalquemos la similitud con Betty) replica en su sueño como Espantapájaros, Hombre de Hojalata y León a sus amigos de Kansas: tras despertar, Dorothy insiste explícitamente sobre el procedimiento, cuando exclame, señalándolos uno por uno: “¡Pero no fue un sueño! ¡Era la ciudad de Esmeralda! ¡Y tú, tú, tú y usted estaban allí!”. No resulta sencillo, como podemos ir apreciando, establecer compartimientos estancos para las estrategias heurísticas, puesto que en este punto la anáfora se combina con la lectura intertextual o *meta*, en cuanto somos conscientes de que Lynch replica u homenaja *El Mago de Oz*. Lo cierto es que la heurística

se alimenta de todas las estrategias a un tiempo y por tanto nuestro análisis únicamente puede aspirar a diseccionar en láminas un fenómeno complejo y simultáneo.

**Heurística anafórica:** la anáfora se produce narrativamente cuando nos percatamos de que los mismos elementos, a pesar de que adoptan denominaciones diferentes, han sido retomados:



**Heurística catafórica:** se produce en el momento en que aplicamos la hermenéutica para asignar un valor de preeminencia ontológica a X, Y y Z sobre A, B y C (los cuales en realidad son los elementos secundarios).

Figura 5.1.

La realización de la estrategia heurística se produce en dos movimientos, como podemos apreciar en la figura 5.1. En un primer momento apreciamos la prospectiva y en un segundo momento la retrospectiva.

La imposibilidad de la compatibilidad entre A y X, B y Y, C y Z, etc., hace que nos veamos obligados a trazar una línea divisoria entre el universo diegético al que pertenece A y aquel al que pertenece X, y así sucesivamente, para poder justificar su cohabitación o yuxtaposición en el relato. Por ello no se trata de una mera iteración narrativa dotada de valor poético, sino que encierra una clave heurística.

#### 4.3. Heurística por símil, por metáfora y por alegoría

Se trata de una ligera variante de la anterior estrategia. A diferencia de la repetición que hemos denominado anáfora/catáfora, aquí un elemento es recuperado bajo una



apariencia similar, pero no idéntica. Sin embargo, este cambio de apariencia no es impedimento para que percibamos que un elemento está metaforizando al otro. Estamos pensando, por supuesto, en la llave azul que contiene el bolso de Rita. Su apariencia es ciertamente distinta de la llave azul real que aparece en la segunda parte de la película, pero el concepto llave y el color azul son los semas que nos bastan para poner en relación ambos conceptos. De nuevo, si partimos del significado que recibe la llave azul en la segunda parte de la película (es la señal que el asesino a sueldo acuerda con Diane para comunicarle que el asesinato se ha llevado a cabo), podemos dar respuesta al interrogante que la llave azul de diseño artístico nos plantea en la primera parte de la película: esta llave no abre nada (recordemos la carcajada del asesino ante la pregunta de Diane, “¿Qué abre?”<sup>252</sup>). La llave está actuando como una metáfora del asesinato que Diane encarga, al igual que el dinero que contiene el bolso de Rita. De ahí el afán de Betty por esconderla en lo más profundo de una caja y encerrar ésta a su vez en el altillo de un armario; Betty –alter ego de Diane– intenta refugiarse en un universo feliz con Rita –alter ego de Camilla– en el que su venganza no sucederá, porque no es necesaria. Así esconde su venganza e intenta hacerla desaparecer de su subconsciente al esconder la llave y hacerla desaparecer de la vista.

---

<sup>252</sup> Como exponen Hayles y Gessler: When she asks, "What's it open?" he laughs, for from his point of view her question is irrelevant. HAYLES & GESSLER (2004: 494)



Imagen 5.5.: Betty esconde la llave en un bolso dentro de una caja, en lo alto de una estantería, dentro de un armario.

Vemos de nuevo que nos deslizamos hacia la interpretación psicológica-hermenéutica desde la similitud entre las dos llaves: como hemos apuntado más arriba, es inevitable que unas estrategias complementen a otras.

Resulta más interesante aún intentar dar respuesta al significado de la caja azul basándonos en la alegoría: si la llave es una metáfora de la venganza de Diane Selwyn en forma de asesinato, no nos queda sino conectarla con su elemento complementario, que es la caja azul. La conexión es funcional, de tipo alegórico puesto que la llave simboliza el asesinato, pero la llave por sí sola no tiene sentido o razón de ser sin un recipiente que le conceda su función real. Así, si McGowan entendía la caja azul como “el punto de salida del mundo de la fantasía” MCGOWAN (2004: 83), Heather Love insistía en que “de haber alguno, el contenido de la caja azul es el cadáver putrefacto de Diane” LOVE (2004: 129)<sup>253</sup> y Katherine Hayles junto con Nicholas Gessler unen el objeto al concepto de “caja de

---

<sup>253</sup> Nuestra perplejidad ante la gratuidad de la interpretación es total.

Pandora de consecuencias imprevisibles” (HAYLES & GESSLER 2004: 497)<sup>254</sup>. Sólo McGowan intenta poner mínimamente en relación la caja azul con el personaje que la sostiene en uno de los momentos bisagra en el que el film transita desde el sueño a la realidad (previo al suicidio de Diane). A nuestro juicio esta figura del monstruo-vagabundo (que para McGowan simboliza lo Real desde el punto de vista psicoanalítico) es clave y no debería ser pasado por alto, puesto que se trata del tercer elemento en la alegoría. La caja azul simboliza el profundo deseo de venganza de Diane Selwyn. Esto explica por qué, mientras el asesinato está presente, sea en forma explícita de matones en la limusina, sea en forma de mafiosos que buscan a Rita, sea en forma de asesino a sueldo, sea en forma simbólica de llave azul en el bolso de Rita, se trate de un asesinato metafórico o impersonal, Betty puede coexistir con Rita en su fantasía. Ahora bien, en cuanto entra en juego la caja azul, el asesinato está inevitablemente conectado con Diane/Betty, así que Betty no puede mantener ya su ilusión soñada y se volatiliza.

HAYLES & GESSLER pasan por alto el hecho de que es Betty quien encuentra en su bolso la caja azul [se limitan a tildar la caja de “misteriosa” (2004: 497)], pero no especifican cómo ha sido hallada. McGowan describe claramente que es Betty quien encuentra la caja azul en su bolso, pero no parece darle mayor importancia a este hecho. Aunque ambos coinciden y aciertan en detallar que la desaparición misteriosa de Betty equivale al fin de la ilusión puesto que la fantasía ya es insostenible, ambos relacionan este hecho más bien con el Club Silencio y la letra de la canción, antes que con la caja azul. No obstante, esto no explica por qué Betty no desaparece en el club y sí en su casa, tras revelar la llave y antes de abrir la caja, dejando sola a Rita.

En conclusión, la caja azul parece representar el deseo oculto de Betty/Diane de cometer el asesinato de Camilla Rhodes (de ahí que sea ella quien lo extraiga de su bolso): por ello, en cuanto la llave azul se introduce en la caja azul, la fantasía onírica desaparece. Tenemos nuestro culpable, el misterio ha sido resuelto: Diane–Betty es quien ha encargado el asesinato de Rita–Camilla. En cuanto al misterioso monstruo-vagabundo que sostiene la caja más adelante, intentaremos abordar su análisis en coherencia con otras estrategias en una de las secciones posteriores.

Todos los elementos expuestos y sus correspondientes interpretaciones, en definitiva, son de naturaleza puramente hermenéutica, aunque sirven aquí a la heurística para resolver el principal misterio de *Mulholland Drive*, como veníamos anunciando.

---

<sup>254</sup> Lo cual carece de coherencia de nuevo, puesto que nada hay más previsible que la consecuencia de encargar un asesinato.

#### 4.4. Heurística en clave *meta*

Una de las claves heurísticas más interesantes<sup>255</sup> que nos ofrece David Lynch para desentrañar la maraña narrativa y los enigmas de *Mulholland Drive* reside en la capacidad de la película para hablar de sí misma en tanto que sueño o película, de forma lo suficientemente sólida como para que el espectador atento pueda recoger el *pistema*, pero al tiempo lo suficientemente sutil como para que este *pistema* pase por alto en un primer visionado o en múltiples visionados para un espectador no habituado a descifrar un código hermenéutico. La estrategia se produce en múltiples ocasiones, algunas de las cuales resultan más que obvias en un segundo visionado. Por ejemplo, podemos tomar el entusiasmo de Betty en su diálogo con Rita, nada más conocerla: “— ¿Sabes? Yo soy de Deep River, Ontario. Y ahora me encuentro en este lugar de ensueño<sup>256</sup>...” (25:20)

Como vemos, la estrategia heurística es simple: la trampa consiste en que estamos tomando la expresión en su sentido metafórico, cuando en realidad el sentido es literal. Betty se encuentra en un sueño y así lo declara: para descubrir el *pistema* debemos interpretar literalmente la frase, como una declaración explícita y no una expresión figurada. Así, Betty está dentro de un sueño, hablando del propio sueño en una meta-referencia.

En la misma línea *meta* podemos hallar las líneas de diálogo entre el asesino a sueldo y su amigo en un despacho. Parecen estar hablando sobre el accidente de coche que fortuitamente ha salvado la vida de Rita. La escena comienza *in medias res* con la línea del asesino:

- Jo, tío. Eso algo inaudito. Un accidente como ése, quién iba a imaginarlo.
- ¿Es algo irreal, verdad?
- Sí, sí... Increíble, tío. (34:55 - 35:10)

En efecto, podemos observar la misma estrategia: desde el sueño se está llamando la atención sobre el carácter irreal del sueño: recogeremos el *pistema* al interpretar literalmente el “es algo irreal”. Las figuras 5.2. y 5.3., expuestas a continuación, ilustran la apariencia de la trampa (en 5.2.) y el *pistema* que se recoge al darle la dimensión *meta* que realmente tiene (5.3.).

---

<sup>255</sup> Por su complejidad y virtuosismo técnico a la hora de ser ejecutada con sutileza.

<sup>256</sup> “Dream place”, en su versión original.

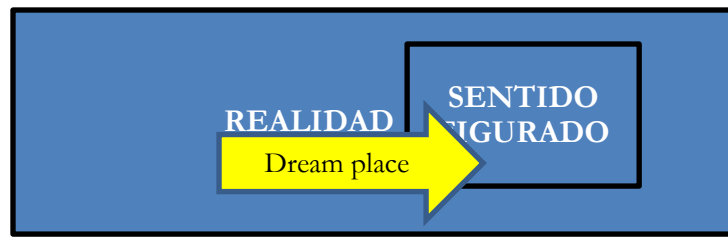


Figura 5.2.

La interpretación figurada (y habitual) hace que el espectador otorgue un sentido ontológico erróneo al plano en el que se encuentra Betty.

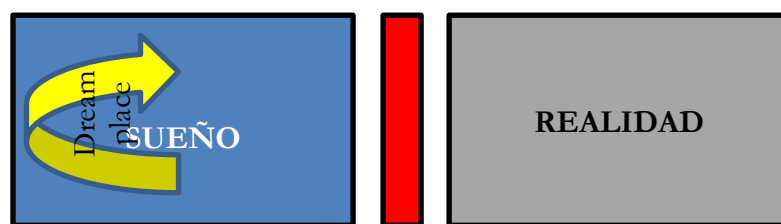


Figura 5.3.

La interpretación literal de la expresión nos coloca en la vía heurística: se produce una fractura ontológica entre el plano que habita Betty y por supuesto, la propia naturaleza de Betty, en consecuencia, frente a una realidad que aún no se nos ha presentado salvo en breves fotogramas introductorios.

De igual modo podemos interpretar toda la escena del Club Silencio, que casi todos nuestros autores recogen como una metáfora del procedimiento irreal del cine, pero también del sueño al mismo tiempo: todo lo que presenciamos es una ficción, ese simulacro de realidad suplantando la propia realidad, en el que BAUDRILLARD (1981) encontraba una de las manifestaciones inequívocas del sentido de la postmodernidad.

En clave *meta* también podemos recoger todas las pistas que aluden a la obsesión de Diane por el mundo hollywoodiense desde su fantasía onírica. No sólo tenemos el proyecto de película de Adam Kesher, la audición de Betty o el póster de Rita Hayworth del que Rita robará el nombre como referente más explícito para encarnarse como identidad (nada casual, de nuevo, pues Rita es la *femme fatale* del póster de Gilda); otras referencias *meta* abundan repartidas de forma más inocente, como cuando Betty insiste en llamar a la policía para informarse acerca de si se ha producido un accidente en *Mulholland Drive* y le espeta a Rita: “— Anda, será como en las películas. Descuida, no diremos nuestro nombre.” (45:59)

Betty y Rita no están en una película, al menos si subimos un nivel diegético, del sueño a la realidad: en cuanto subamos dos niveles por supuesto que la metalepsis ascendente se produce, puesto que *Mulholland Drive* claro que es una película. Pero sí es cierto que se nos ofrecen dos *pistemas* de carácter *meta* en la frase: la obsesión de Diane por la ficción cinematográfica, que está impregnando toda la fantasía onírica a cada paso y explica la presencia constante de referencias de cine clásico, cine negro, etc., y por otra parte tenemos la referencia explícita de que Betty y Rita no son los nombres reales de los personajes, sino trasuntos oníricos de Diane y Camilla. La irrealidad de la experiencia de Betty, su ficción impregnada de tópicos cinematográficos, salta a la vista en un segundo visionado de los diálogos.

#### 4.5. Heurística por hipérbole

Entre las claves que señala McGowan para discernir un universo de otro en *Mulholland Drive*, menciona la ausencia de lógica o causalidad entre escenas del que denomina “universo del deseo”. Ya hemos apuntado nuestro desacuerdo con su teoría, en términos generales. En este punto queremos anotar que una de las desconexiones lógicas más patentes en la narración de la primera parte (mundo de la fantasía, según McGowan) se produce gracias a la figura de la hipérbole. Será gracias a una exageración, en multitud de casos llevada al esperpento, la que dispare nuestras alarmas acerca de la verosimilitud o ruptura de expectativas en un mundo diegético que no se rige por la casualidad, el mundo onírico. Nos referimos en concreto a la –ya mencionada por Toles– sonrisa de Betty, por ejemplo. A juego perpetuo con su sonrisa y con la iluminación que la rodea, la actitud de Betty es excesivamente positiva, a cada paso y en toda circunstancia, incluso cuando un personaje no bidimensional pudiera expresar más matices. De ahí la sorpresa que se articula en su audición, como apunta Toles. No obstante, independientemente de la actuación, podemos apreciar que algo no va bien en lo que a Betty respecta: su pose radiante resulta demasiado artificial. Hechos negativos intentan provocar una fractura en su semblante ingenuo y feliz, pero estos hechos parecen ser abortados mágicamente o minimizados por su actitud; así el robo de sus maletas en el aeropuerto se metamorfosea en un taxista solícito, los excrementos de un perro en su bloque de viviendas parecen ser una anécdota según el discurso de la casera, la sordidez de un *casting* se transforma en una oportunidad de oro para brillar. No resulta difícil intuir qué hay debajo de esta deformación de la realidad unidireccional.

Lo mismo puede decirse respecto a los ancianos que la acompañan en su vuelo a Betty y que se despiden de ella en el aeropuerto. De forma inexplicable, el relato los sigue y sus sonrisas permanentes e imborrables generan en nosotros el desconcierto cuando el plano que los muestra viajando en taxi se mantiene durante una cantidad de segundos inexplicable: la acción no progresa, ni el plano ni los personajes aportan nada salvo una imagen casi estática y extática de sonrisas que pasan a convertirse en muecas forzadas, en el esperpento de lo que inicialmente fueron.

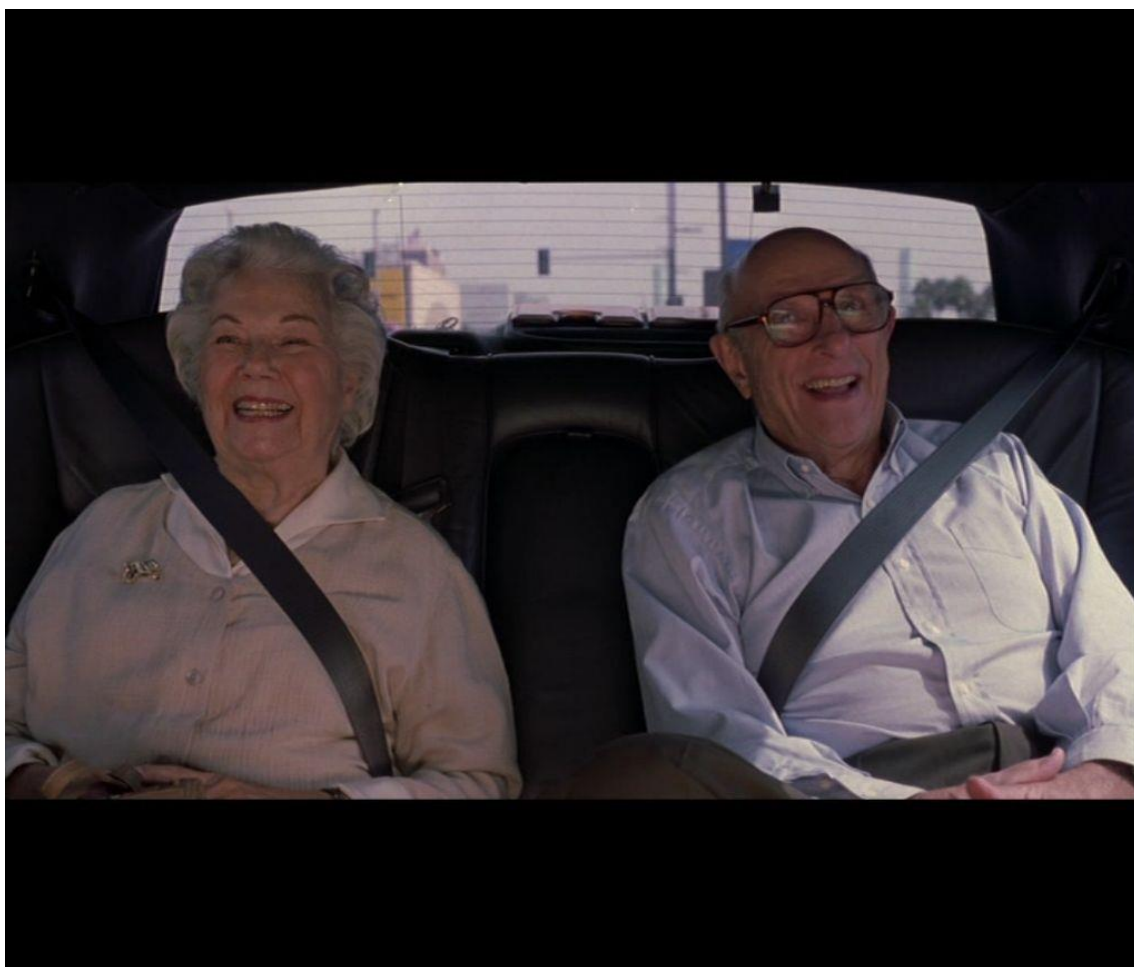


Imagen 5.6.: La sonrisa acogedora de los ancianos se deforma en mueca, en esperpento, en horror finalmente.

No resulta tampoco muy complicado asumir que estos ancianos simbolizan las expectativas optimistas de Diane acerca de la bondad de unos desconocidos y la facilidad para triunfar en Hollywood gracias a la ayuda del prójimo (no perdamos de vista que se trata de desconocidos). No es casual que sean estos mismos ancianos quienes, saliendo de la caja azul, vuelvan para atormentar a Diane, con sus perennes muecas de sonrisa,

segundos antes de que ésta se suicide en su delirio. La expectativa ha sido cruelmente deformada, mostrando la ironía de la farsa, la mentira y la falsedad al descubierto: los afables desconocidos no existen en Hollywood, la urbe no es un lugar en el que se triunfe con comodidad gracias a gestos altruistas del prójimo; la propia miseria de Diane y su conversión en un ser maligno (caída trágica en desgracia, en términos de Heather K. Love) así lo atestiguan.

#### **4.6. Heurística por hermenéutica**

Como venimos observando, resulta complicado mostrar una estrategia heurística para dar respuesta a los interrogantes policíacos (y narrativos) de *Mulholland Drive* sin recurrir en algún punto a la hermenéutica. En cierto modo, casi todas las estrategias son mixtas y muy pocas de ellas funcionarán sin una clave de significado simbólico. Queda por señalar una estrategia textual que por habitual precisamente pudiera pasar desapercibida: la búsqueda de significado (en parte apilado con la metáfora, aunque no exclusivamente), común a todo relato poético, en forma de estructuras de significado. Podemos tomar como ejemplo los espejos en *Mulholland Drive*. A primera vista pudieran pasar desapercibidos para el espectador, pero el director se sirve de los mismos en puntos clave, como, por ejemplo, en el baño en que se esconde Rita o con los espejos retrovisores de los coches. Juego de cristales y reflejos, desdoblamiento de personalidad, conocimiento certero del campo frente a desconocimiento del fuera campo, el espejo es un símbolo que aglutina a la perfección la clave para leer *Mulholland Drive* como el relato de una mujer desesperada por buscar un reflejo de lo que no es pero habría querido ser, de lo que habría podido ser, hasta el punto de fracturar su personalidad en un doble que la suplante, tanto a ella como al objeto de su amor trágico. Escaleras o colores pueden ser leídos sin dificultad, en la misma clave hermenéutica, por cualquier crítico estructuralista o formalista, con un resultado similar.

#### **5. *Winkie's*: heurística meta-formal, heurística meta-psicoanalítica, heurística hermenéutica**

Reservamos para esta penúltima sección nuestra propia puesta en marcha de algunas de las estrategias estudiadas, aplicadas en el desarrollo de la primera escena de la película que transcurre en el *diner* llamado *Winkie's*. Este espacio será recuperado en una segunda ocasión —de forma no iterativa en cuanto a los personajes refiere—, cuando asistamos a la escena en que Diane Selwyn contrata al asesino real para asesinar a Camilla Rhodes. Hemos



optado por este segmento por dos motivos: en primer lugar, porque nos parece esconder una clave de lectura fundamental para resolver el puzzle (por tanto, heurística) que nos presenta *Mulholland Drive* y, en segundo lugar, porque nos resulta llamativa la poca atención crítica que recibe un segmento a nuestro juicio tan importante, al aglutinar tantos *pistemas* para la lectura de la obra.

Ofrecemos a continuación la descripción de la secuencia con su contexto y una transcripción del diálogo de la misma, indispensable para su posterior análisis:



Imagen 5.7.: Plano de localización de la secuencia.

La primera escena en el *Winkie's* comienza después del segmento en que hemos dejado a Rita durmiendo en casa de la tía de Betty, esto es, ocupa temporalmente en la narración desde el minuto 11:13 hasta el 15:58. Los personajes que aquí se nos presentan, a excepción del monstruo-vagabundo, no serán recuperados más adelante por la película en ningún punto, ni la acción que aquí transcurre tiene relevancia alguna para el resto de las tramas, ya sean la de Adam Kesher, la del asesino o la de Betty-Rita. Parece, en suma, totalmente gratuita y es por ello precisamente por lo que nuestra atención crítica en tanto que detectives del relato se debe redoblar.

La escena arranca con un plano del cartel del local *Winkie's*. Bajo el letrero leemos la dirección: Sunset Blvd. Por supuesto, no es casual que *Sunset Boulevard* [WILDER (1950)] sea una de las películas favoritas de David Lynch y que *Mulholland Drive* contenga también ecos de la misma. Tras este plano de localización, la acción se traslada al interior de la cafetería donde asistimos a un diálogo filmado de forma convencional, con su plano y contraplano siguiendo el ritmo del diálogo, entre dos personajes. El primero, moreno y con aspecto nervioso, viste un traje oscuro y camisa negra sin corbata. Al final de la escena sabremos que su nombre es Dan. Su interlocutor carece de nombre –aunque en los créditos de la película su nombre consta como “Herb”–, es castaño, viste un traje y camisa de colores más claros, con corbata. HAYLES & GESSLER (2004: 495) aventuran la posibilidad de que este último sea el psicoanalista del primero, seguramente porque la conversación entre ambos gira en torno a la recreación del sueño de Dan. Ninguna otra evidencia al respecto se nos proporciona. La conversación entre ambos se produce así:

[Dan] - Tenía ganas de venir aquí.

[Herbst] - ¿A *Winkie's*?

- A este *Winkie's*.

- Está bien. ¿Y por qué a este *Winkie's*?

- Cuesta explicarlo.

- ¡Adelante!

- He soñado con este lugar.

- Vaya, hombre.

- ¿Lo ves?

- De acuerdo. [Asiente] Así que has soñado con este lugar. Cuéntame.

- Bueno. Es... la segunda vez que me ocurre. Pero es el mismo sueño. Empieza con que estoy aquí, pero... no es ni de día ni de noche. Es como medio de noche. Pero... es igual que ahora. Excepto por la luz. Y tengo un miedo que ni te puedes imaginar. [Sonríe histérico] Y precisamente tú estás justo de pie, allí. [La cámara enfoca el mostrador desierto] Cerca del mostrador. Apareces en los dos sueños. [Sigue sonriendo mientras narra] Y estás asustado. Y yo me asusto aún más cuando veo lo asustado que estás tú y entonces... Me doy cuenta de lo que es. [Ríe levemente] Hay un hombre en la parte de atrás. Es él lo que asusta. Lo veo a través de la pared. Veo su cara. [Pasa de la risa al miedo] Espero no volver a ver nunca esa cara. No verla nunca fuera del sueño. [Su interlocutor compone un gesto de intriga] Es todo.

- Entonces, vayamos a ver si está ahí fuera.

- Así me libraré de esa horrible sensación. [Ambos asienten]

- Vamos, pues.

[El hombre de la corbata se levanta para pagar la cuenta (esto descarta que sea su psicoanalista), Dan empieza a tener pánico porque su sueño comienza a cumplirse al ver a su compañero en el mostrador. Cierra los ojos y murmura algo ininteligible. La escena se ralentiza y el hombre del traje pronuncia *come on*, pero el sonido no nos llega. Se nos ofrece un plano sobre el plato de Dan, intacto, y salen del *Winkie's*. Dan guía la marcha.]

- Estaba ahí detrás [el hombre de la corbata asiente. Dan está sudando. A medida que van rodeando el *Winkie's* hay primeros planos de objetos: un teléfono, el cartel de entrada, las escaleras que bajan al solar en la parte posterior. Emprenden la bajada de las escaleras, Dan guía al hombre de la corbata. El audio nos sigue llegando amortiguado. Aparece un segundo tras la esquina del muro del solar la cara del hombre con el que Dan ha soñado. Sonríe y está lleno de suciedad, parece un indigente pero apenas es reconocible en tanto que humano. Se trata del monstruo-vagabundo que más adelante en el relato sostendrá la caja azul. Dan lo ve y cae fulminado. Se oyen amortiguadas las palabras del hombre de la corbata]

- ¿Estás bien? ¡Dan! ¡Dan! [El rostro vuelve a ocultarse tras el muro. Herbst toma el pulso a Dan en la yugular. Dan parece haber muerto]

Hasta aquí la descripción de la secuencia. Procedemos ahora a identificar los procedimientos heurísticos que nos ofrece para resolver el puzle de *Mulholland Drive*. Comencemos con lo que hemos denominado “heurística meta-formal”. Si bien en la heurística formal explicábamos cómo el espectador puede percatarse de que el sueño de Diane está iluminado de forma muy diversa a su realidad, en la escena del *Winkie's* se nos proporciona esta pista de forma *meta* y en una figura descendiente, esto es, con Dan refiriéndose a su propio sueño y describiendo el fenómeno que sucede en su sueño: “es igual que ahora. Excepto por la luz”. Si recogemos este *pistema* y lo ponemos en relación con la iluminación de la escena, nos percataremos de que la iluminación de la secuencia en *Winkie's*, de hecho, es extraordinariamente anómala:



Imagen 5.8.: Una vez más, ningún director competente filmaría esta escena a contraluz, saturando la iluminación y dificultando incluso la percepción de los contornos. El fenómeno es sin duda intencionado y responde a la clave hermenéutica de Dan.

El nivel *meta* de la lectura provoca que, curiosamente, sea más sencillo para el espectador medio recoger el *pistema*, pues se ha hecho explícito, mientras que, en el nivel puramente formal, el espectador ha de acudir a la forma, no al discurso sobre la forma.

En segundo lugar, la escena nos ofrece una lectura psicológico-alegórica, que inevitablemente irá ligada a una interpretación hermenéutica del film. Nuestra lectura se basa en el papel que adopta cada personaje en la escena, así como en la metáfora que ofrecen elementos escénicos como la escalera o la posterior caja azul. La ubicación del segmento en la narrativa completará la coherencia de nuestra interpretación.

Si estudiamos, pues, la actitud de cada uno de los tres personajes involucrados en la escena, constatamos que Herbst (hombre con traje claro y corbata) encarna una posición puramente racional: se le presenta un problema basado en algo irracional, así que su solución es confrontar el problema para anularlo en tanto que no lógico (es un sueño, no lo olvidemos). Sin embargo, esta actitud choca frontalmente contra lo aconsejable, pues está

ignorando factores emocionales obvios: su interlocutor está visiblemente aterrorizado ante la perspectiva.



Imagen 5.9.: Dan suda de miedo. Al levantarse para salir fuera, la cámara nos ofrece brevemente un plano de su plato: no ha tocado la comida.

Es posible que el terror de Dan sea del todo irracional, pero no por ello tiene consecuencias menos reales, como de hecho comprobaremos al verlo caer muerto. El deseo de Dan es no volver a ver el rostro que le atormenta y aterroriza: su personaje es puramente emocional y contrasta con Herbst, puramente racional.

Fijémonos ahora en que el movimiento de ambos personajes se produce en dirección descendente, cuando toman las escaleras para acudir al solar en el que habita el monstruo terrorífico Dan guía, en estado de shock, y Herbst se limita a seguir, aparentemente no afectado por la situación:



Imagen 5.10.: Dan baja las escaleras para encontrarse con su monstruo. Herbst le sigue.

Será tras la bajada cuando aparezca el monstruo que se encontraba oculto y su visión cause la muerte de Dan. Ahora bien, si según McGowan el monstruo-vagabundo encarna lo Real, entendido como colisión entre la fantasía y el deseo, y el mero contacto con el mismo provoca la muerte porque no puede soportarse, ¿cómo se explica que la idéntica visión del monstruo no afecte a Herbst? McGowan parece estar utilizando el texto, en palabras de Eco, para hacerle decir algo que el texto no apoya desde su lectura coherente.

Nuestra interpretación psicológica (no necesariamente psicoanalítica) difiere de la de McGowan: creemos que toda la secuencia constituye una alegoría de la mente de Diane Selwyn. Y ello, en primer lugar, porque será de la camarera del *Winkie's*, Betty, de quien Diane robe su nombre ficticio para su identidad soñada. En segundo lugar, si nos fijamos en la posición de la secuencia del *Winkie's*, esta se produce inmediatamente antes de que Betty sea introducida en el sueño. Esto es, nos sirve como introducción al personaje que su propia mente ha construido. El hecho de que ni Dan ni Herbst vuelvan a aparecer ni tengan consecuencia alguna en el relato refuerza nuestra lectura de la escena como alegórica. Si estamos en la mente de Diane, no resulta ahora complicado asignar una

función a cada personaje: Herbst, el más claro de los tres, vestido elegantemente y con su actitud puramente intelectual, representa la parte racional o consciente del cerebro humano. Dan, ligeramente más informal y más oscuro, con sus temores y ansiedades, representa la parte emocional o subconsciente: los miedos de Diane. El hecho de que no quiera ver de nuevo al monstruo que habita más abajo en *Winkie's* (la mente de Diane) se nos antoja una lectura muy clara si recordamos que el monstruo sostendrá la caja hacia el final del relato. No en vano habíamos asignado a la caja el valor del deseo de Diane de vengarse de Camilla encargando su asesinato (por alegoría con la figura de la llave azul).

Así, el monstruo representaría la parte más irracional del cerebro, conocido como cerebro reptiliano, donde se encuentran los instintos más primarios (en este caso, el odio). Dan encarna los sentimientos que Diane puede racionalizar parcialmente (no en vano obedece a Herbst, pese a su miedo); en este punto podemos englobar en esta categoría su atracción o enamoramiento de Camilla. El monstruo simboliza los sentimientos que Diane no puede racionalizar, dado que su asesinato es un acto completamente aberrante, irracional, como señalan los críticos, pues entra en conflicto con la pérdida de su objeto de deseo; así Diane no puede confrontar los deseos románticos o sexuales de su subconsciente con su ansia de venganza inconsciente. En cuanto descendemos en los niveles de autoconsciencia de su mente (representados por la escalera y cómo el consciente se ve arrastrado hacia abajo), la aparición del asesinato –deseado por Diane y ejecutado por su mediación– termina con la fantasía irracional, pero muy emocional, de gozar de Rita/Camilla. De ahí que el monstruo-vagabundo tenga una segunda aparición en la película, con la caja azul, preludio al suicidio de Diane: se trata de la parte más oscura de la mente de Diane, que el relato trata constantemente de evitar, pero que es inevitable, por motivos puramente racionales (la realidad se impone).

Esta lectura psicológico-hermenéutica nos da todas las claves que necesitamos para nuestro visionado y reordenación lógica del relato en tanto que fantasía de Diane para ocultar una verdad terrible: que ha encargado el asesinato de la mujer que ama. Ahí radica el auténtico carácter negro de *Mulholland Drive*: no existe tono más oscuro que el de la propia alma humana.

## 6. Conclusiones

La renuencia de David Lynch a interpretar sus propias películas es conocida [GINANNOPOULOU (2013: 1)]. En sus propias palabras, en una entrevista concedida a

un medio francés [LYNCH, (2002)], el lenguaje fílmico es intraducible de forma definitiva al lenguaje verbal:

*Selon vous, quel est le sujet profond de Mulholland Drive ?*

Vous savez pertinemment que je ne réponds jamais à ce genre de question, je n'analyse jamais le sujet ou le sens de mes films. Il existe un grand nombre de langages, chacun permettant d'exprimer des idées. Et il existe notamment deux formes importantes de langage : les mots et les films. Je ne suis pas du tout doué pour exprimer mes idées par les mots. Et après avoir travaillé dur pour exprimer des idées à travers le cinéma, je trouverais particulièrement absurde de retourner vers les mots. Le film est là, pourquoi lui superposer un discours ? Dans la peinture abstraite, le spectateur joue un rôle clé. Il se crée un cercle interactif entre le tableau et le spectateur, et toutes les lectures possibles du tableau vont apparaître. Il y aura autant d'interprétations que de spectateurs, et même plusieurs interprétations par personne. C'est une chose magnifique. Et pourtant, le tableau demeure le même, seul et unique : c'est chaque spectateur qui le modifie selon sa lecture. C'est ainsi.

El discurso obedece por una parte a una toma de postura estética, el rechazo del intencionalismo frente al estudio del texto, y por otra parte a una estrategia comercial para invitar al público a ver la película. Otros directores como Christopher Nolan también se muestran reacios a aportar interpretaciones canónicas a sus películas. Lynch admite que múltiples interpretaciones de su cinta son posibles y se niega a privilegiar ninguna con el argumento de autoridad. Ahora bien, aun admitiendo que todas las lecturas son posibles, resulta obvio que la película propone o privilegia unas lecturas frente a otras. Si *Mulholland Drive* nos presenta como tema un relato con tintes *noir*, podemos juzgar su estructura en comparación con un relato policiaco para arrojar luz sobre la complejidad de la película. Las siguientes figuran resumen nuestra lectura de la película en los niveles heurístico y hermenéutico, que terminan enlazándose.



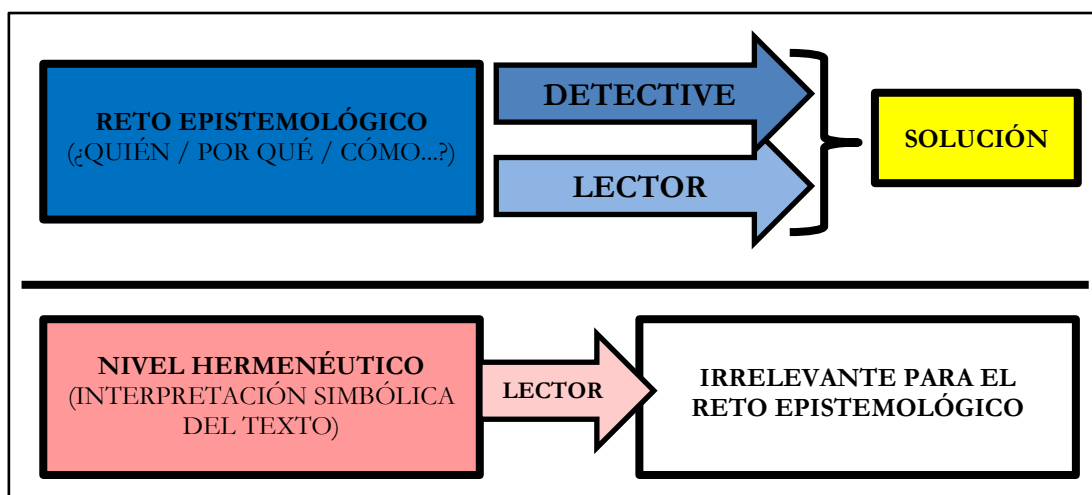


Figura 5.4.: Niveles heurístico y hermenéutico en el género policiaco canónico.

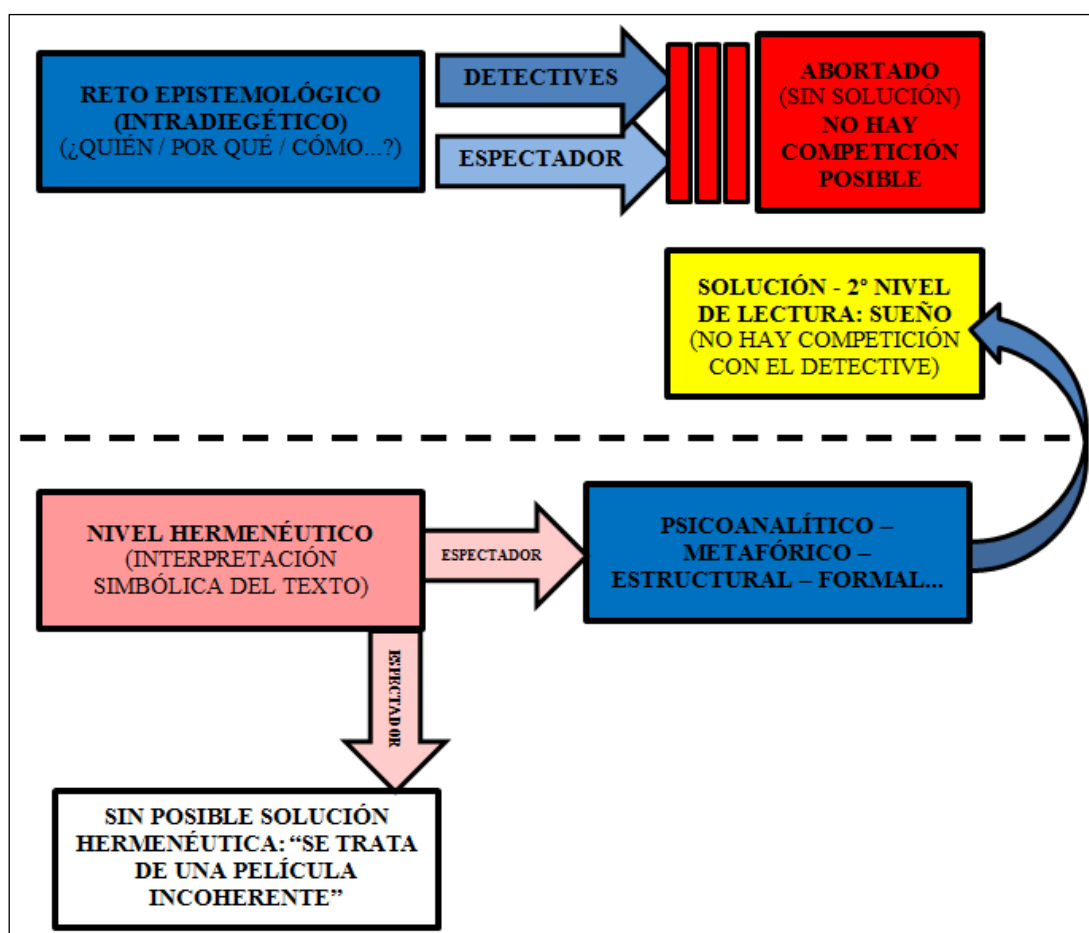


Figura 5.5.: La permeabilidad de los dos niveles en *Mulholland Drive*.

Como observamos, el auténtico detective en *Mulholland Drive* es el espectador, quien suplantarán en su función a los detectives intradieгéticos (ya sean los detectives de homicidios al comienzo de la película, ya sean Betty y Rita): no puede existir una

competición real entre el detective de ficción y el espectador, ya que la solución al relato es de tipo hermenéutico. Esta solución termina anulando el nivel heurístico intradieético, pues nunca existió un reto real en este nivel: para hallar la solución hemos de situarnos en el nivel hermenéutico y reinterpretar gran parte del primer nivel como una alucinación o sueño de Diane. La hermenéutica se convierte así en nuestra mejor heurística en tanto que espectadores, poniendo en cuestión los niveles tradicionalmente diferenciados de un texto policiaco.

## Contenido del capítulo 6

Capítulo 6: El género policiaco y los videojuegos.....	426
0. Nuestra hipótesis inicial.....	426
1. Conceptos clave.....	427
1.1. Narratología vs. ludología: un viejo debate.....	427
1.2. La doble naturaleza ficcional y lúdica del videojuego.....	431
2. El desafío.....	432
3. El género policiaco en el videojuego.....	434
4. El videojuego de aventuras y sus puzles.....	436
4.1. Investigación en los videojuegos de aventuras.....	439
4.1.1. La semiótica se nos regala.....	440
4.1.2. Explorar el entorno.....	442
4.1.3. Agudeza visual.....	446
4.1.4. Escoger la respuesta adecuada de una lista.....	448
4.1.5. Hallar la combinación (limitada).....	454
4.1.6. Ordenar las pistas.....	456
4.1.7. Deducción con seguro anti ensayo y error.....	458
4.1.8. Deducción infranqueable.....	461
5. Conclusiones.....	464

## Capítulo 6: el género policiaco y los videojuegos

### 0. Nuestra hipótesis inicial

Queremos en este capítulo plantearnos –y responder– a una pregunta fundamental: ¿puede un videojuego narrar relatos policiacos clásicos (entendiendo por ello relatos centrados en la investigación del crimen por medios racionales, el *whodunnit* ya estudiado en capítulos previos)? Para ello, previamente necesitaríamos no sólo definir la naturaleza de un relato policiaco tipo *whodunnit* (lo cual llevamos a cabo ya en nuestro primer capítulo y reaprovechamos en nuestro estudio sobre la tipología genérica de la novela *Au bonheur des ogres* de Daniel Pennac), sino también determinar si un videojuego es capaz de narrar historias. En caso afirmativo, procederemos a investigar si un videojuego puede reproducir fielmente los patrones de arquitectura textual y la hermenéutica propios del género en los medios representativos tradicionales.

Nuestra primera hipótesis es que los videojuegos no pueden ofrecer una experiencia real de investigación policiaca, al contrario que los relatos policiacos en otros medios, debido a que la estructura, medios y objetivos del medio del videojuego son muy diferentes de aquellos que pueden ofrecernos la literatura o el cine. En particular, el hecho de que en un videojuego el jugador encarne al investigador principal y tome las decisiones por él, parece ser un obstáculo insalvable para que se produzca la necesaria competición textual a todos los niveles necesarios en un relato policiaco clásico o *whodunnit*. Como veremos, conceptos como éxito o fracaso, catarsis y puzle sufren grandes metamorfosis al ser traducidos genéricamente desde un medio a otro.

# 1. Conceptos clave

## 1.1. Narratología vs. ludología: un viejo debate

¿Puede, así pues, un videojuego narrar y, por tanto, construir, recrear o albergar el género policiaco en sentido estricto en su interior?

Para responder a esta pregunta es necesario remontarnos a un clásico<sup>257</sup> y al mismo tiempo extraño debate en la breve historia del estudio de los videojuegos: la ludología frente a la narratología. Podemos resumir la controversia del debate como la respuesta a la pregunta: ¿son los videojuegos artefactos esencialmente narrativos? No obstante, tal presentación sería falaz, pues la génesis del debate es mucho más compleja y no se desarrolló en esos términos. A fin de exponer un necesariamente breve resumen de la cuestión, seguimos en nuestra exposición el recorrido que trazan EGENFELDT-NIELSEN, SMITH y PAJARES en *Understanding Video Games* (2008: 189-203), así como PAJARES (2009).

Los videojuegos, tomados como objeto serio de estudio en sí mismo, no llamaron la atención de los académicos hasta los años 90. Es en esta década cuando surge la primera oleada de teóricos digitales que abordan el estudio de los videojuegos, usualmente en relación con otros medios digitales como el hipertexto. PAJARES et al. (2009) los agrupan bajo la etiqueta *digital theory*: a menudo estos teóricos utilizan los videojuegos como ejemplos para apoyar o demostrar sus afirmaciones sobre lo digital. Podemos resumir sus centros de interés en tres: la interactividad y la libertad del jugador, la oposición entre videojuegos y narratividad y la calidad de los videojuegos tomados como obras de arte. Entre las obras destacadas de este periodo, señalamos *Cybertext* de AARSETH (1997), *Hamlet on the Holodeck* de MURRAY (1997) y los dos libros de RYAN que abren y cierran el periodo respectivamente: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991) y *Narrative as Virtual Reality* (2001).

En la siguiente década ven la luz obras que, deudoras del camino abierto por la primera generación, se centran ya en el análisis exclusivo del videojuego. Los principales intereses de esta segunda generación de autores son tres:

1. Establecer el estatus del videojuego como un medio independiente.
2. Describir los videojuegos como mundos diegéticos.
3. Argumentar en favor de la legitimidad de enfoques ficcionales para los videojuegos.

---

<sup>257</sup> Si es que puede aplicarse esta palabra a una disciplina tan joven como los *game studies*. Los estudiosos del campo dan actualmente por cerrado y superado este debate: nos limitamos a hacer historia de la disciplina.

Algunos de los enfoques en la década previa se centraron en la cualidad representativa de los videojuegos: los autores mencionados aplicaron modelos literarios en la descripción y la comprensión cultural del videojuego<sup>258</sup>. Sin embargo, estos intentos fueron posteriormente rechazados por un grupo de investigadores, autodenominados “ludólogos”; por ejemplo, investigadores frecuentemente identificados como tales en la época son Markku Eskelinen, Gonzalo Frasca, Aki Jaarvinen, Jesper Juul y Espen Aarseth. El objetivo de este nuevo grupo era estudiar los videojuegos en tanto que juegos, y no como narraciones o desde otros enfoques. Los ludólogos consideraron las propiedades formales de los videojuegos (tales como las reglas, mecánicas, etc.) más importantes, más esenciales, que las historias en su interior. De este modo, los ludólogos denunciaron la supuesta colonización del nuevo campo de estudio de los juegos por disciplinas ajenas a él, tales como la literatura.

Se plantea así un debate que parte de la incompreensión mutua en los términos de los campos enfrentados, así como una extraña indefinición en cuanto al alcance de los susodichos campos: el argumento de los ludólogos para rechazar la comparación entre videojuegos e historias fue que la literatura no era el paradigma exclusivamente apropiado para aproximarse al nuevo campo de los videojuegos. El problema clave para la incompreensión mutua en el debate radicó en la identificación de narrativa con narratología<sup>259</sup>.

Susana Pajares toma el artículo de Jesper Juul “Computer Games Telling Stories? A brief note on computer games and narratives” [JUUL (2001)] como referencia para ilustrar el carácter vago que estaba tomando la discusión: en su artículo, Juul cita tres argumentos comunes para defender que los videojuegos son narrativos. Sin embargo, no explicita en ningún momento sus fuentes: ¿de dónde salen esos argumentos?, ¿quién los sostiene? Idéntico problema se presenta con el artículo de Markku Eskelinen, “The Gaming Situation” [ESKELINEN (2001)]: no existe un nombre para los participantes que adoptan la postura contraria en el supuesto debate. Los artículos del bando ludológico sin duda levantaban polémica: tras la presentación de la comunicación de Gonzalo Frasca “Ludologists Love Stories Too: Notes from a Debate that Never Took Place” [FRASCA (2003)], todo el mundo parecía sentirse obligado a tomar partido en la batalla. Susana Pajares declara ya en 2003:

---

<sup>258</sup> MURRAY (1997); RYAN (1991), (2001); LAUREL (1993); AARSETH (1997)

<sup>259</sup> La cual no es sino un campo metodológico muy concreto de la literatura y, discutiblemente, un enfoque privilegiado por aquellos interesados en los ordenadores y la narrativa, debido a su insistencia en las propiedades formales de la literatura.

And now I find that a lot of the papers dealing with games at DAC feel the need to position themselves in the ludology-narratology debate (which I personally consider terribly boring at this stage), and generally to speak against the "ludologists" of Game Studies. This is sad. Look at the journal (not only the varied academic board or editorial board, but specially the articles), you will find about everything, from genre questions to education to narrative questions to interactivity questions to ludology to interviews with designers to AI... I am sorry, but this is not a religion not a school of thought, what unites all the articles we publish is that the focus is games, not an affiliation to a weird sect.<sup>260</sup> (PAJARES, 2003b)

Merece la pena detenerse brevemente en la postura ludológica: para los ludólogos era una mala idea asociar los videojuegos a la narrativa por varias razones, entre ellas el que una colonización por parte de las disciplinas académicas narrativas podría conducir a ignorar las propiedades esenciales de los videojuegos. Markku Eskelinen expuso el problema fervorosamente:

The old and new game components, their dynamic combination and distribution, the registers, the necessary manipulation of temporal, causal, spatial and functional relations and properties not to mention the rules and the goals and the lack of audience should suffice to set games and the gaming situation apart from narrative and drama, and to annihilate for good the discussion of games as stories, narratives or cinema. ESKELINEN (2001)

Un ejemplo más gráfico puede encontrarse en la cita del mismo artículo: “Si te lanzo una pelota no espero que la dejes caer y aguardes hasta que la pelota comience a contar historias.” [(Ibíd.) La traducción es nuestra]

Como señalamos, el debate se prolonga en términos cuasi absurdos y desde posiciones sordas al contrario. Así, SIMONS ya en 2007 llama la atención sobre el hastío de la famosa metáfora con la pelota, argumentando que ha sido lanzada tantas veces en tantas citas, que ya no divierte a nadie.

La perspectiva de Juul es similar, si bien menos radical. En el artículo citado [JUUL (2001)], critica el uso indiscriminado de la palabra “narrativa”: efectivamente, si todo se ha

---

<sup>260</sup> “Y ahora me encuentro con que un montón de artículos relacionados con juegos en el DAC [International Digital Arts and Culture Conference] se sienten obligados a posicionarse en relación con el debate ludología – narratología (el cual, personalmente, encuentro increíblemente aburrido en este punto), y de forma general para hablar en contra de los “ludólogos” de Game Studies. Me parece muy triste. Si echamos un vistazo a la revista (y no sólo al comité académico o editorial, sino en particular a los artículos), encontraremos un material muy variado, desde problemas de género, pasando por educación, cuestiones narrativas, sobre la interactividad, entrevistas con diseñadores y hasta Inteligencia Artificial... Lo siento mucho, pero esto no es una religión ni una escuela de pensamiento; lo que une todos los artículos que publicamos es que se centran en los juegos, no en una afiliación a una extraña secta”. [La traducción es nuestra]

convertido en una narración, la aplicación de la etiqueta “narrativo” al videojuego no nos dice gran cosa sobre los mismos. Juul pasa revista a otros posibles motivos por los cuales los teóricos pueden intentar etiquetar los videojuegos como narrativos: los jugadores pueden narrar las experiencias de las sesiones de juego; muchos videojuegos contienen elementos narrativos y en muchos casos el jugador puede contemplar mini-secuencias o secuencias narrativas; finalmente, los videojuegos y las narraciones comparten algunos rasgos estructurales.

Sus argumentos contra la comparación aluden principalmente a la imposibilidad de traducir videojuegos en historias y viceversa, así como una comprensión de la narrativa como re-cuento de sucesos y al hecho de que la experiencia de jugar es muy distinta de la de leer una historia. [JUUL (2001)]

Como era previsible, el debate aún está bastante presente en la conciencia pública de la investigación de videojuegos y la primera conferencia de DIGRA<sup>261</sup> en 2003 incluyó una numerosa cantidad de documentos relacionados con los videojuegos y la narrativa, en los que los ponentes sentían la necesidad de tomar posición en relación con la ludología antes de comenzar sus charlas. También se incluyó el documento de Gonzalo Frasca, “Ludologists Love Stories Too: Notes from a Debate that Never Took Place” [FRASCA (2003)], en el que lleva a cabo una defensa de la ludología y rechaza las críticas más extremas argumentando que la razón de ser de la ludología no es rechazar las historias, sino centrarse en los juegos.

Para otros teóricos, sin embargo, los argumentos ludológicos son bastante peligrosos, incluso si su objetivo retórico es comprendido y aceptado. Así, Rune Klevjer nos previene contra los peligros ideológicos de confundir los juegos como modos discursivos, con los videojuegos como productos culturales [KLEVJER (2002: 193)]. Una fijación en la estructura formal (las reglas) de los videojuegos podría excluir otros tipos de estudio como por ejemplo el de los juegos como artefacto social. Está por ver si se continuará definiendo la ludología de forma negativa, es decir, como una oposición a la narratología, en lugar de como un término que se aplica al estudio de los videojuegos exclusivamente, como sus creadores pretendían, pues la incompreensión persistirá inevitablemente si ambos grupos siguen hablando de diferentes cosas como si fuesen la misma. Cuando los ludólogos hablan sobre *narratividad*, normalmente se refieren a una secuencia fija de sucesos, mientras que cuando sus oponentes emplean el mismo término, se refieren a una historia, un mundo ficticio. Las guerras entre ludología y narratología, en definitiva, fueron un síntoma del

---

<sup>261</sup> *Digital Games Research Association* (Asociación para la Investigación de Juegos Digitales)



esfuerzo para definir la nueva disciplina, el estudio de los juegos, fuera de los paradigmas dominantes de la época como son el hipertextual [véase por ejemplo LANDOW (1992), (1997), (2006)], o el cinematográfico MANOVICH (2001). El debate es interesante porque refleja, de hecho, algunos de los problemas más profundos en el campo, como la dificultad de integrar interactividad y narratividad.

## 1.2. La doble naturaleza ficcional y lúdica del videojuego

El enfoque que adoptamos para abordar nuestro propio estudio acerca de la intersección entre los videojuegos y los relatos policíacos *whodunnit* es un enfoque doble. Tal enfoque ha sido presentado y desarrollado con anterioridad por múltiples teóricos en sus trabajos [véase AARSETH (1997), CALLEJA (2011), PAJARES (2003), (2005), (2013)].

Partimos, pues, de la base de que el videojuego presenta un nivel o esfera ficcional, en la cual sin duda se pueden recoger figuras narrativas, así como una esfera propiamente lúdica. La esfera ficcional puede ser un punto en común con los medios representacionales, tales como la televisión, el cine o la literatura. La esfera lúdica, sin embargo, contiene aquellos elementos propios del juego o el videojuego. Estos dos niveles interactúan para construir la mayor parte de los videojuegos como tales.

Presentamos a continuación el esquema detallado que empleamos junto con Susana Pajares Tosca en 2016<sup>262</sup> para desarrollar el estudio de las figuras de la metalepsis en los videojuegos, en el que se puede observar más detalladamente la arquitectura del videojuego como objeto estético, y cómo la interacción entre el nivel ficcional y el nivel lúdico construyen la experiencia lúdica con la intervención del jugador:

---

<sup>262</sup> Véase CARRASCO & PAJARES (2016)

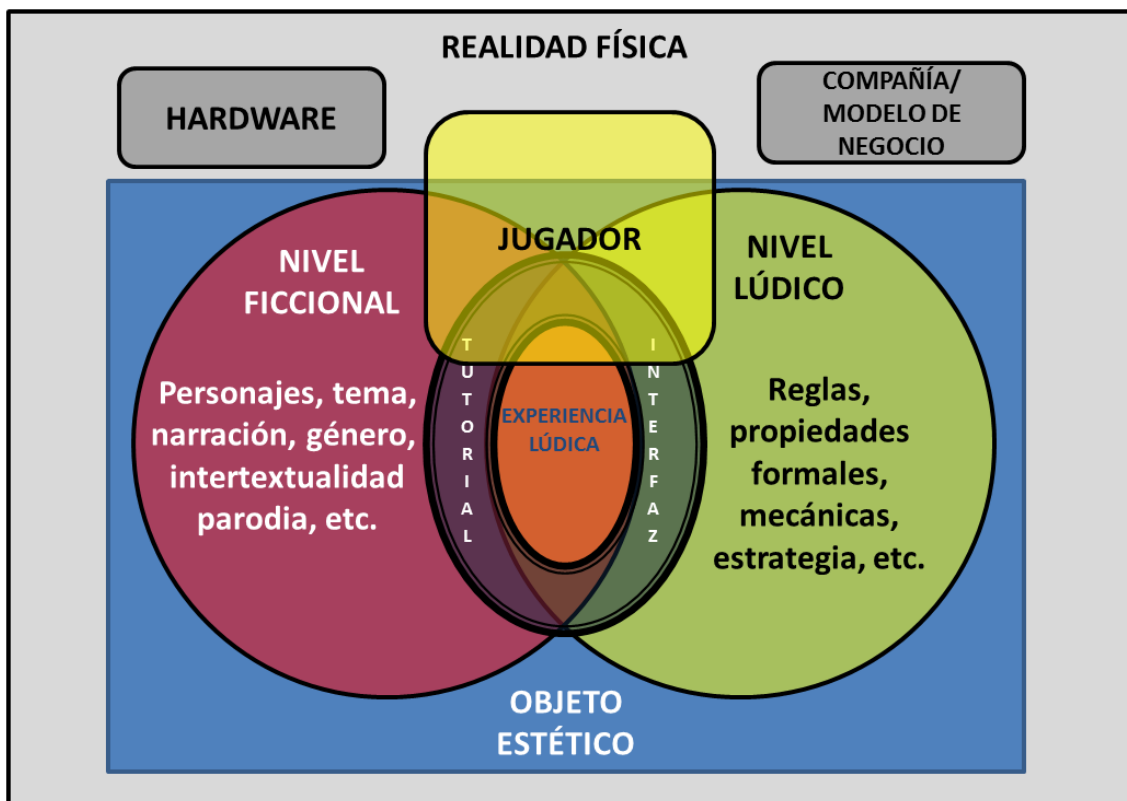


Figura 6.1.: La doble naturaleza ficcional y lúdica del videojuego.

El debate sobre si la narración es más *intrínseca* al videojuego que sus propiedades formales o, en otras palabras, sobre la jerarquía de las esferas ficcional y lúdica se nos antoja aquí irrelevante (y desde luego nada fructífero) para el propósito de nuestro estudio en concreto.

Queda pues respondida afirmativamente nuestra pregunta: ¿El videojuego puede narrar historias? Quedará por determinar a continuación si el relato policiaco *whodunnit* es una historia que pueda traducirse al videojuego sin mayores dificultades. En definitiva, estudiaremos qué sucede cuando el nivel ficcional del videojuego entra en contacto con el nivel lúdico en lo que se refiere a una experiencia de deducción policiaca, la cual ha pertenecido siempre a medios esencialmente representativos.

## 2. El desafío

Una vez establecida la posibilidad de los videojuegos para (re)crear narraciones, es el momento de intentar responder a nuestra última pregunta: ¿Existe alguna imposibilidad de carácter formal para que el videojuego pueda narrar un relato de carácter policiaco?

En este punto es necesario recordar que no basta con una intersección de historias para recrear una ficción policiaca: *Whodunnit* es una pregunta dirigida tanto al lector o

espectador, como al detective de la ficción<sup>263</sup>. El lector debe ser partícipe directo en la narración en tanto que receptor de la cuestión epistemológica, como examinamos en nuestro primer capítulo.

Esta dimensión competitiva da forma a la ficción policiaca en su forma clásica, pues formular hipótesis y aventurar posibilidades debe ser una posibilidad para el público del policiaco *whodunnit*. De otro modo, no nos encontramos ante una ficción policiaca en su forma de *whodunnit*, tal y como era entendida en su Edad Dorada, sino ante otra forma de ficción criminal (sea ésta un *thriller*, *hard boiled*, novela de espías, ficción policial invertida...).

Como hemos revisado en nuestro primer capítulo, el relato policiaco es un género notablemente cerrado en su forma y estructura: ya hemos pasado revista a las veinte reglas para escribir un relato policiaco o el *fairplay*, por ejemplo<sup>264</sup>. De igual modo, ciertos elementos deben hallarse presentes en cada acto. Así, no se puede evitar que al final del relato se nos ofrezca una exposición en la que el culpable es revelado. De ahí surge la inevitable carrera contra el detective ficcional que constituye la esencia del relato policiaco. En esta exposición o revelación final se busca la catarsis del policiaco, tanto más potente cuanto más haya logrado sorprender al lector con una construcción que no viole las reglas del *fairplay*. Recuperamos nuestro laberinto como metáfora del policiaco y lo ponemos en relación con el proceso de deducción que se ofrece al lector:

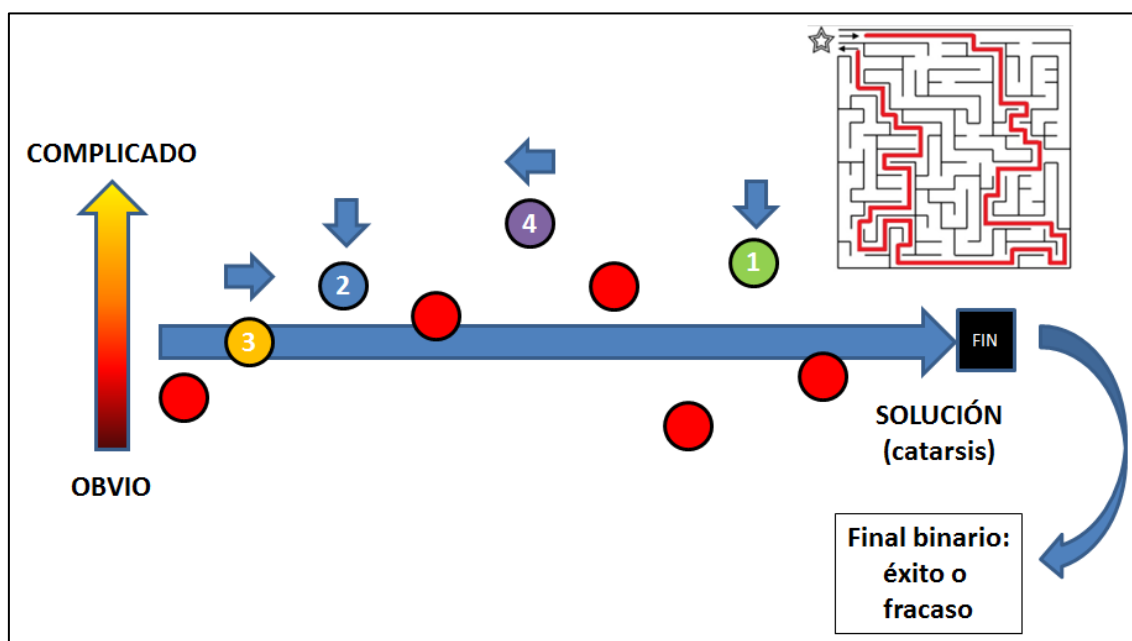


Figura 6.2.: El proceso de deducción a lo largo de la narración en el policiaco *whodunnit*.

<sup>263</sup> Véase nuestro capítulo 1, secciones 2, 5.3. y 5.4.

<sup>264</sup> Véase nuestro capítulo 1, sección 3.

Los puntos rojos simbolizan los *red herrings*. Estos suelen estar situados por debajo de la media en cuanto a dificultad se refiere: el objetivo del autor, como hemos estudiado<sup>265</sup>, es que estos sean recogidos por el lector y por tanto es raro que sean difícilmente perceptibles. Las pistas de colores que se usan para recomponer el puzzle se encuentran en diversos puntos y normalmente no se ofrecen en el mismo orden que el relato los recuperará en su recomposición final de los hechos (de ahí sus números y las flechas, que indican las operaciones mentales correspondientes en el laberinto). Al final del relato llegamos a una resolución binaria, en la que el lector/espectador bien ha logrado acertar en su hipótesis o bien ha fracasado y no logra desvelar al culpable. La catarsis se produce en este momento, y aventuramos que será más potente aún si el lector ha fracasado en su solución, pero seguirá existiendo aún en el caso de que hubiera acertado.

El medio del videojuego puede emular parcial y momentáneamente esta dinámica de reto y deducción, siempre y cuando el videojuego posea una temática policiaca. El problema es que conseguirá ponerla en juego a través de escenas cinematográficas insertadas en el videojuego. En definitiva, podrá insertar esta dinámica tomando de otro medio representacional su modo de representación: el videojuego no es esencialmente un medio representacional, sino que su naturaleza es doble, como hemos presentado en la figura 6.1.

Si tomamos en consideración los elementos cinemáticos de los videojuegos, situados íntegramente en la esfera representacional, por regla general, el jugador adopta en ellos un papel pasivo, no interactivo<sup>266</sup>. Por el contrario, si tomamos en consideración la esfera lúdica del videojuego, el jugador podrá interactuar con las mecánicas del mismo, pero no en el nivel semiótico: como examinaremos a continuación, la deducción en los videojuegos es bien muy simple, bien se le proporciona resuelta al jugador en la mayor parte de las ocasiones.

### 3. El género policiaco en el videojuego

Desde una perspectiva ludológica, la ficción policiaca no existe como género en los videojuegos: podemos sostener con AARSETH (1997) (2003) que el tema es irrelevante para la categorización genérica de un videojuego. Así pues, es necesario abordar ahora el problema de la transposición del concepto “género” al medio de los videojuegos.

---

<sup>265</sup> Véase de nuevo la sección 5.4. de nuestro primer capítulo.

<sup>266</sup> Como veremos en la sección 4.1.1. del presente capítulo.

Probablemente no será una sorpresa para el lector saber que los videojuegos carecen de un modelo teórico consolidado para determinar sus géneros. El *marketing* empresarial asigna a menudo múltiples categorías que son populares entre los usuarios, pero que carecen de rigor académico (pues se solapan entre sí al poseer criterios heterogéneos o no están definidas con precisión), tales como *survival horror* o *beat'em up*. Mark J. P. Wolf considera que el criterio fundamental para clasificar videojuegos en géneros debe ser el de la interactividad, ya que es el elemento común [WOLF (2001: 141)]. El ludólogo Espen Aarseth considera la temática de los videojuegos irrelevante para su clasificación y en su lugar propone una serie de variables mutuamente excluyentes [AARSETH et al. (2003)]. Para una discusión más amplia, podemos acudir a PAJARES TOSCA et al. (2008: 40-44), donde se propone una clasificación de géneros atendiendo a los objetivos del videojuego, obteniendo como resultado juegos de “acción, aventura, estrategia, y juegos orientados al proceso” (*process-oriented games*), cada uno de ellos con sus diversos subgéneros, por supuesto. Cabe añadir, desde luego, para completar el panorama, que en el medio de los videojuegos se está produciendo el mismo proceso que vive la narrativa literaria o audiovisual: los géneros se funden y fusionan cada vez con más frecuencia, dando lugar a híbridos en ocasiones inclasificables e interesantes.

La definición que Pajares et alii ofrecen de videojuego de aventuras es la siguiente: “Los videojuegos de aventuras se caracterizan porque requieren reflexión y gran paciencia. Estas habilidades se emplean para participar en, o descubrir, narrativas que a menudo se basan en modelos de historias de detectives. De forma típica, el jugador es representado por un personaje individual que se ve envuelto en un argumento de misterio y exploración, y se enfrenta a puzzles de varios tipos” [PAJARES (2008: 43). La traducción es nuestra]. Otros teóricos como Espen Aarseth proporcionan una definición más compleja de la aventura gráfica, que incluye las características físicas y operacionales del hardware necesario en la época para desarrollar el videojuego de aventuras [AARSETH (1997: 103-105)]. Sin embargo, no nos interesan tanto los niveles de su definición como llamar la atención sobre el hecho de que Espen Aarseth, ya en los 90, también señalaba la conexión entre la creación del videojuego de aventuras y la novela policiaca:

The formula was simple: take a popular fiction genre, for example, the detective novel, create a background story (the more stereotypical the better, since the players would need less initiation), create a map for the player to move around it, objects to manipulate, characters to interact with, a plot tree or graphs with several outcomes, depending on the player's previous

decisions, and add description, dialogue, error messages, and a vocabulary for the player.  
AARSETH (1997: 100)

En definitiva, a pesar de la prevención contra la clasificación de los videojuegos en géneros basándonos exclusivamente en el tema de los mismos, ello no impide que podamos tomar en consideración temas policiacos o detectivescos en diferentes géneros de videojuegos. Por ejemplo, muchos videojuegos que podemos englobar en el género de acción contienen temas detectivescos, como *Flashback* (1992), antiguo juego de plataformas que se basa en la recuperación de la memoria del protagonista, quien se despierta amnésico en una realidad desconocida; *Max Payne* (2001) y sus secuelas, que nos introducen en un clásico *noir* de venganza y violencia mientras encarnamos al protagonista, policía traicionado y estereotipo andante; *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* (2005), videojuego que adapta varias novelas de H.P. Lovecraft a la vez y en el que tomamos el papel del detective privado Jack Walters mientras investiga un culto de terror cósmico en la ciudad de Innsmouth.

El estudio de estos temas policiacos en videojuegos que pertenecen al género de acción, por ejemplo, no nos llevaría muy lejos, ya que —como mencionamos— se limitaría al estudio de los tópicos narrativos policiacos y por tanto tendría el mismo sentido que estudiarlos en el cine, puesto que el medio del videojuego no aportaría nada a nuestro análisis. Podemos adoptar, sin embargo, la perspectiva inversa y examinar los procedimientos deductivos que nos presentan las mecánicas de los videojuegos del género de aventuras, los cuales pueden tener un tema policiaco (o carecer de él). En otras palabras, es posible estudiar la heurística dentro del videojuego con retos de deducción o resolución de puzzles.

#### **4. El videojuego de aventuras y sus puzzles**

Si queremos tomar la segunda ruta anunciada y abordar las mecánicas detectivescas en videojuegos (lo cual resultará realmente fructífero para nuestro trabajo, por oposición a la ruta inversa), debemos comenzar por presentar el esquema de la estructura de un videojuego de aventuras estándar. Podemos simbolizarlo del siguiente modo:

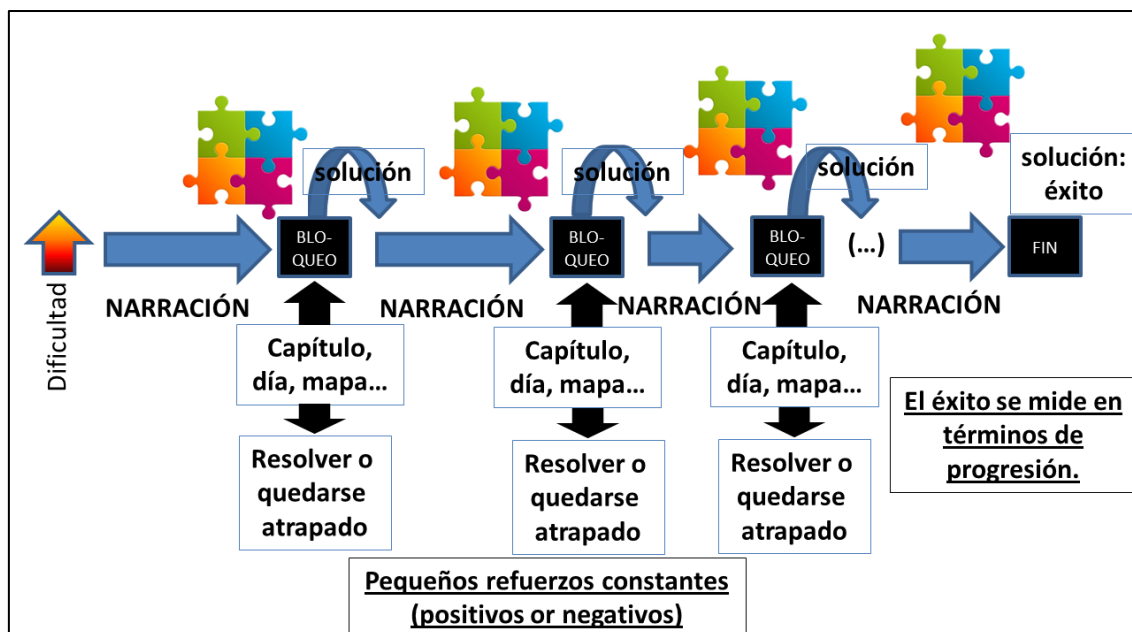


Figura 6.3.: Progresión de un videojuego de aventuras clásico.

Varios aspectos llaman de inmediato nuestra atención por comparación con la estructura de un relato policiaco en un medio representacional como el cine, el teatro o la novela. En primer lugar, en el eje vertical podemos observar que hemos representado la barra del nivel de dificultad estándar con mucha menos altura que la del relato policiaco *whodunnit* estándar. En efecto, la dificultad de resolución con éxito de los puzzles del videojuego de aventuras medio es mucho menor que la del relato policiaco. Sin embargo, podemos apreciar también en la gráfica que la dificultad de los puzzles presentados al jugador se incrementa levemente de puzzle en puzzle. La convención en el desarrollo de un videojuego es que los retos aumentan en su dificultad a medida que el jugador progresa, y esto es válido para casi cualquier tipo de género en los videojuegos, ya sea en juegos no representativos, como el *Tetris*, en juegos de acción como *Super Mario*, en aventuras como *The longest Journey* o virtualmente cualquier género de videojuegos con una progresión en sus escenarios, de cualquier tipo. No obstante, el nivel total de dificultad es notablemente menor que el del relato policiaco. Esto responde al hecho de que, al contrario que en la narrativa policiaca, el objetivo diseñado para los puzzles en un videojuego consiste en ser resueltos por el jugador medio, dentro, por supuesto, de un cierto grado de dificultad. De no suceder así, no se conseguiría en el jugador ningún sentimiento de realización al resolver cada puzzle, que es lo que el videojuego busca para crear la adicción en el jugador.

En el eje horizontal hemos representado la organización de la estructura narrativa en los juegos de aventuras. Por lo general estos se encuentran divididos en segmentos a lo

largo de los cuales el jugador posee una cierta libertad de movimiento, ya sea en forma de exploración o acciones: estos segmentos pueden recibir la denominación de capítulos en el videojuego, o bien de “días”, o simplemente ser “mapas”, por ejemplo. En cualquier caso, la libertad de progresión de acción y narrativa se ve indefectiblemente bloqueada en algún punto. Ya sea porque el mapa es bloqueado y el avatar del jugador no puede avanzar, ya sea porque la narración se estanca y muere sin nuevos sucesos que aportar a la trama y por tanto desbloquear el siguiente episodio, resulta imposible continuar. Sea como fuere, la narración no progresará hasta que el jugador haya desbloqueado el bloqueo debidamente, lo cual implica, por defecto, la resolución de un puzzle.

Hemos elegido de forma totalmente intencionada el puzzle como metáfora cognitiva en el videojuego para sustituir la del laberinto en el relato policiaco tradicional. El puzzle reviste una condición muy diferente a la del laberinto, puesto que el jugador puede saber en todo momento que al puzzle le faltan piezas para ser resuelto (de otro modo, la progresión se habría desbloqueado), de igual modo que el reconstructor del puzzle. El puzzle se compone de pequeños elementos que han de ser hallados, a diferencia de la progresión en el laberinto, donde se puede avanzar a ciegas sin conciencia de que el camino escogido es el erróneo. El puzzle no puede ser forzado para hacer avanzar nuestra progresión en el mismo: la resolución del mismo implica su compleción. Así, cada vez que hallemos una de las piezas del puzzle seremos completamente conscientes de ello, puesto que encaja con el modelo que se nos ofrece.

Cada vez que no encontremos pistas, sabemos que es necesario seguir buscando, puesto que el puzzle posee una resolución única, a diferencia de los caminos sin salida del laberinto, resoluciones erradas. Por ello podemos afirmar que el videojuego ofrece al jugador un *feedback* constante, en forma positiva (hallazgo de pistas y resolución de mini-puzzles o del súper-puzzle que es el conjunto del videojuego) o bien en forma negativa (sensación de que es necesario progresar en la dirección correcta mientras el videojuego no avanza narrativamente). El relato policiaco clásico no ofrece en modo alguno este *feedback*, puesto que, como hemos visto, su objetivo es inducir al lector/espectador al error en la deducción de forma solapada, ya que así se potencia el sentimiento de catarsis en la revelación final del policiaco. Por ello, el final de un videojuego no puede reportar la misma sensación de epifanía o catarsis que una novela, película, serie, etc. La potencia de la catarsis en cuanto a la resolución detectivesca se refiere, en relación con la heurística (no hablamos aquí de figuras narrativas) ha sido diluida en pequeñas dosis a lo largo de la aventura y por



ello la tensión hacia la resolución heurística no se construye *in crescendo*, como en los medios representacionales.

Esto nos conduce a nuestra última distinción fundamental entre ambos dispositivos o medios: el valor del fracaso y del triunfo. El fracaso no posee el mismo significado en un relato policiaco y en un videojuego de aventuras. En el relato policiaco se trata de una cuestión epistemológica, pues el fracaso se mide en términos binarios: bien el lector ha conseguido dar con la información correcta, bien el lector no ha conseguido la información (ya sea por fallar su hipótesis o por ausencia de formulación). Sin embargo, sea cual fuere el desenlace heurístico-epistemológico, el lector progresa sin dificultad, fluidamente, a lo largo de la narración hasta su catarsis final. En el videojuego nos encontramos ante una situación completamente diferente: el significado del fracaso equivale a detener la progresión del videojuego. Si, narrativamente hablando, la aventura se detiene y el jugador no puede hacerla progresar, entonces podemos afirmar que el jugador fracasa. El valor del fracaso será total si, además, el jugador escoge renunciar definitivamente a continuar el juego. No progresar no es una opción válida para vivir la experiencia lúdica del videojuego, mientras que errar en nuestra hipótesis epistemológica en la novela es una opción perfectamente válida para vivir la experiencia lectora y esto es, desde luego, aplicable a otras formas narrativas representacionales del policiaco clásico.

Una vez expuestas la diferencias en cuanto a la estructura y resolución de los procedimientos narrativos en los videojuegos y los medios representacionales, podemos exponer otra diferencia clave que apuntala nuestra hipótesis inicial acerca de que los videojuegos no pueden emular la investigación de un relato policiaco y es la siguiente: en los videojuegos resulta imposible llevar a cabo una carrera de deducción contra el investigador, tal y como sucede en un relato. Esto se debe al hecho de que el jugador encarna o toma el papel del detective, por lo tanto el detective en el videojuego progresará siempre tan lejos o tan cerca como nosotros mismos, en tanto que jugadores.

#### **4.1. Investigación en los videojuegos de aventuras**

A pesar de ser incapaces de simular una competición con el investigador de la ficción, nos interesa en este punto estudiar qué tipo de retos puede un videojuego de aventuras ofrecer al jugador y en qué medida estos son similares o difieren de los retos que se ofrecen al lector/espectador de un relato policiaco. Pasaremos revista a algunas de las formas en las que el jugador puede encontrar pistas y deducir en los videojuegos de aventuras, a qué mecanismos tiene a su disposición para solucionar los puzzles.

#### 4.1.1. La semiótica se nos regala

Abordamos de entrada el principal problema que el videojuego presenta para la emulación del género policiaco en el mismo: desde nuestra premisa inicial hemos anunciado que la categoría de jugador es un obstáculo aparentemente insalvable, pues en tanto que jugadores solemos encarnar al detective principal y, por tanto, a priori la competición con el detective parece irrealizable. Sin embargo, un segundo problema se plantea frecuentemente en los videojuegos de aventuras, ya sea con temática policiaca o con los que carecen de ella. Se trata de que a menudo el videojuego ofrece puzzles al jugador, que éste debe resolver interactuando gracias a las mecánicas que el videojuego le ofrece (pulsar botones para recoger pistas, examinar objetos, etc.), pero el videojuego carece de la habilidad para ofrecer al jugador la posibilidad de construir su propia interpretación semántica de las pistas. En nuestro siguiente ejemplo, extraído del videojuego *Heavy Rain* (2010), este problema fundamental se ilustra a la perfección:



Imagen 6.1.: La semiótica de la investigación se nos regala en *Heavy Rain* (Quantic Dreams, 2010) al pulsar el botón circular de la Playstation 3.

*Heavy Rain* resulta un videojuego narrativamente muy interesante. En él, como jugadores alternamos el control de varios protagonistas: un detective privado, un agente del FBI, un padre de familia y una periodista. Todos ellos están narrativamente unidos porque intentan investigar y dar caza al conocido como “Asesino del Origami”, asesino en serie

que ha secuestrado a Shaun Mars, hijo del protagonista, Ethan Mars. La revelación final del videojuego consiste en que el susodicho asesino resulta ser el detective privado, Scott Shelby, a quien hemos controlado durante gran parte del videojuego ignorando por completo sus motivaciones. Aunque podría llevarse a cabo un estudio a fondo sobre la paradoja del avatar y sus motivaciones, emulando al famoso doctor Sheppard, no es nuestro punto central de interés en este trabajo. Por el contrario, nos interesa centrar nuestra atención en el personaje del agente del FBI, Norman Jayden. Si Scott Shelby representaba al tipo duro al más puro estilo *hard boiled*, Jayden encarna al profesional aséptico del FBI de las series correspondientes al *procedural*. Norman Jayden está ayudado en todo momento de su investigación por una inteligencia artificial que parece residir en sus gafas de sol, desplegando menús virtuales y aportando datos o conclusiones fuera del alcance de Jayden. En el penúltimo acto del videojuego, Norman Jayden recibe la tópica y previsible orden de abandonar el caso y volver a casa, cuando realiza un último y desesperado intento para identificar al Asesino del Origami con las pistas que ha ido recogiendo a lo largo de la aventura.

El procedimiento para relacionar las pistas pudiera resultar laborioso de describir, pero es mecánicamente muy sencillo y se reduce a ir abriendo menús y pulsando la opción “analizar” (o “geo-análisis”) que el videojuego nos ofrece. En un momento dado, gracias a la pista de un reloj de oro, Jayden concluye que el asesino es o ha sido un policía. Esta conclusión es totalmente fabricada para el jugador: a partir del análisis de reloj, es el personaje de Jayden quien llega a la conclusión, sin participación alguna del jugador en la semiótica. En este punto se nos ofrecen dos opciones: acusar a Carter Blake, policía de la comisaría que actúa como impulsivo e irracional antagonista de Jayden, o bien seguir investigando. Si acusamos a Blake erraremos nuestra conclusión y no podremos rescatar a Shaun Mars con Jayden, pero si elegimos pulsar el botón correspondiente a “Seguir investigando”, sin más intervención por nuestra parte como jugadores, Jayden concluirá, gracias a unos tickets de gasolinera previamente hallados, que sólo existe un policía en el área que está investigando y así podrá cerrar con éxito el caso más adelante, cuando encuentre a Shaun Mars preso en un almacén abandonado e identifique al Asesino del Origami.

En definitiva, todas y cada una de las operaciones que nos hacen transitar desde las pistas recogidas a la interpretación correcta de esas pistas en tanto que piezas del puzzle, esto es, dotar de valor semiótico a los objetos que constituyen las pistas, se nos han regalado en el videojuego con una simple pulsación del botón: Jayden puede errar en su

deducción o acertar en la misma, pero no existe la posibilidad de que nosotros lleguemos por nuestra cuenta a una conclusión diferente, compitiendo con él, puesto que no se nos ofrece la posibilidad de desarrollar por nuestra cuenta nuestras propias conclusiones. Así pues, nos encontramos constantemente ante una simulación de un proceso deductivo policiaco, pero nunca ante la realización del proceso por nuestra parte.

En esta situación, constatamos que no podemos aplicar en modo alguno la tipología del *fairplay* policiaco que habíamos diseñado para nuestro estudio del policiaco en los medios representacionales en el primer capítulo<sup>267</sup>, puesto que la información a disposición del jugador y del detective de ficción en el videojuego es simultánea y forzada para el jugador; en consecuencia no existe *fairplay* propiamente dicho y cualquier clasificación que intente aplicar los criterios tradicionales carece de sentido debido a la naturaleza del proceso deductivo en el videojuego.

No obstante, a pesar de ofrecernos gratuitamente las operaciones semióticas, sí existen en el videojuego de aventuras otros métodos diversos de investigación, a los que pasamos revista a continuación.

#### 4.1.2. Explorar el entorno

Gran parte de los videojuegos de aventuras utilizan este mecanismo para ofrecer las pistas que el jugador debe encontrar para posteriormente resolver puzles. Ya utilice la primera o la tercera persona, el funcionamiento es idéntico: el escenario que nuestro personaje ve en primera persona, o donde él se nos muestra en tercera persona, contiene elementos a nuestra disposición para interactuar con ellos o ser recogidos para su posterior uso. En ocasiones estos elementos destacarán de modo especial (ya sea por su textura, por su modelado, por un brillo particular<sup>268</sup>, etc.), en otros casos pasarán desapercibidos entre el *atrazo* con el que no podemos interactuar. Sea como fuere, debemos identificar la pieza o pista relevante para nuestro puzle. En nuestro primer ejemplo, extraído de videojuego *L.A. Noire* (Rockstar Games, 2011), el protagonista, el agente Cole Phelps, se encuentra al comienzo de su carrera como patrullero y explora el entorno en el primer caso que investiga: mientras podemos mover a Cole y dirigirlo en la dirección que nos apetezca o interese a lo largo de una calle a oscuras, el reto consiste en que el personaje perciba o centre su atención en la mancha de sangre sobre una puerta del callejón:

---

<sup>267</sup> Véase nuestro primer capítulo, sección 3.3.

<sup>268</sup> Jesper JUUL (2003: 146) señala ya que las ficciones en los videojuegos son incoherentes en términos tradicionales, puesto que incorporan multitud de conflictos entre la ficción y sus reglas: el ejemplo del que se sirve es, precisamente, las flechas azules que indican objetos que pueden ser manipulados en *Gran Theft Auto III*: se trata de un signo lúdico que invade la ficción, pero que no interrumpe la experiencia.



Imagen 6.2.: *L.A. Noire*, Rockstar Games, 2011.

Phelps se acerca a la puerta manchada de sangre.

El episodio pertenece al tutorial<sup>269</sup> del videojuego. Si estamos jugando al mismo en una videoconsola, un mensaje en forma de instrucción nos informará de que, al aproximarse Cole Phelps a una pista, el mando de controles vibrará. Debemos pulsar una tecla concreta o bien, si jugamos en un ordenador, hacer *click* con el ratón para que el agente Phelps repare en la pista o la recoja.

A pesar de que hallar la mancha de sangre en la puerta (por muy obvio que sea) constituye una forma primitiva de investigación, las disimilitudes con la deducción en el relato policiaco vuelven a ponerse de manifiesto. Al pulsar el botón requerido o hacer *click*, se activará automáticamente en el videojuego una secuencia cinematográfica en la que Cole Phelps contempla la puerta con un travelling ascendente, examina una enorme mancha de sangre, y afirma: “El asesino lo empujó contra la pared y le voló los sesos a quemarropa”. Es decir, que el agente Phelps pasa de hallar la pista a concluir de forma automática su significado como parte del puzzle; empleando nuestra terminología, ha convertido la *muestra* en *pistema* y el *pistema* en *pieza* por nosotros.

---

<sup>269</sup> El tutorial se ha convertido en un elemento o una secuencia omnipresente en los videojuegos actuales. Comparable al prólogo de un libro, en el tutorial actual el juego nos introduce de manera simple y didáctica a sus controles y mecánicas más elementales para que, con su ayuda, podamos empezar a jugar de forma autónoma, una vez finalizado el tutorial. Se trata, en realidad, de un manual de instrucciones concebido de forma interactiva, como parte del videojuego, y es un lugar privilegiado para encontrar ejemplos de metalepsis en los videojuegos.

Al proporcionarnos la conclusión de forma automática, la disonancia cognitiva entre el personaje Phelps y el jugador es evidente: aunque el jugador no haya deducido por sí mismo que una mancha de ese tamaño y posición implica un disparo a quemarropa contra la pared, ahora ya lo sabe. Por lo tanto, ninguna carrera o competición entre el investigador y el jugador es posible: el jugador no podía deducir antes que Phelps qué significa esa mancha (sólo se llama nuestra atención sobre ella una vez hecho el *click*) y, por otra parte, el jugador no puede ir por detrás de Phelps: una vez el agente ha enunciado en voz alta su hipótesis, no nos queda más remedio que asumirla como nuestra para seguir investigando.

La pista (y la posterior deducción de Phelps) pasan de modo automático a ser un objeto inventariado en la libreta de Phelps, disponible para su consulta en cualquier momento.

Ciertas pistas requerirán de un examen más minucioso: la cámara suele hacer *zoom* hasta un primerísimo plano y se nos ofrece la posibilidad de examinar el objeto en cuestión, haciéndolo girar en las manos de Phelps: el típico estuche podrá abrirse para revelar una dirección o nota, unas gafas mostrarán un desperfecto o bien percibiremos un arañazo o mancha en cualquier otro objeto. El examen del objeto se realiza con los controles de nuestro mando o moviendo el ratón: en la consola, nuestro mando vibrará para indicar que nos estamos acercando al “punto caliente” que debemos encontrar, o bien un tono de audio nos indicará lo mismo en el ordenador: nuestra búsqueda se encuentra totalmente asistida y orientada. Se crea la ilusión ficcional de que Phelps busca y encuentra con habilidad, pero desde la esfera lúdica el proceso es increíblemente sencillo, dirigido, y no presenta ninguna complejidad ni desafío intelectual, se reduce a explorar las direcciones y seguir la vibración del mando o sonido.

Desde el punto de vista de la estrategia heurística del jugador, éste puede resolver este tipo de puzzles recurriendo al ensayo y error, antes que a la exploración minuciosa del entorno: si el videojuego premia hacer *click* cuando nos aproximamos a una pista, entonces el jugador puede responder con la estrategia de explorar haciendo *clicks* constantes con el ratón (o botón equivalente en el mando de una videoconsola), para así acertar en todo momento cuando se aproxime a una pista, sin necesidad de observar detenidamente el entorno que se explora.



Imagen 6.3.: *L.A. Noire* (Rockstar Games, 2011). Phelps (ahora inspector) recoge un lápiz de labios y enuncia su conclusión para nosotros.

La imagen del ejemplo superior ilustra con un segundo ejemplo la diferencia que ya hemos mencionado: en este punto del videojuego, Cole ya ha sido ascendido de patrullero a inspector de homicidios. En la escena del crimen se encuentra un cadáver que el asesino ha marcado con un pintalabios rojo. Si hacemos *click* en el lugar apropiado, Cole recogerá un pintalabios de la escena del crimen.

Ahora bien, un detective en un relato literario probablemente recoja el lápiz de labios y lo examine, pero gracias a diversos dispositivos narrativos (narrador heterodieético, foco perceptivo de Watson, elipsis, narrador no omnisciente, etc.) el relato policiaco suele escamotear la conversión del *pistema* en *pieza*, a menos que busque una “provocación”<sup>270</sup> en el lector. La deducción corre de nuestra cuenta y ahí reside el reto, en pasar de la información “el pintalabios está por estrenar” a “no puede ser el utilizado en el cadáver”. Sin embargo, en el videojuego Phelps salta de la recolección a la deducción con un simple *click* por nuestra parte: el pintalabios “Parece completamente nuevo. No puede ser el que se utilizó en el cadáver”. Cole deduce por nosotros y no nos queda más remedio que seguirlo en su deducción porque nosotros encarnamos a Cole en el videojuego y dirigimos sus acciones.

Cabe señalar aquí que, en principio y en teoría, es concebible y sería posible que un videojuego ofreciese el juego del *fairplay* a su jugador de modo similar a un relato policiaco.

<sup>270</sup> Véase nuestro primer capítulo, sección 4.2., para nuestro uso técnico del término.

Deberíamos encarnar al personaje de Watson o equivalente y seguir en su recorrido a un investigador que recoge pistas sin comunicarnos sus deducciones, dejándonos comparar al final del mismo su veredicto con el nuestro. Sin embargo, este planteamiento plantea numerosos problemas y a pesar de que existen múltiples videojuegos en los que encarnamos al Dr. Watson o equivalente, no ha llegado a nuestro conocimiento la existencia de ningún videojuego en el que la deducción se escamotee sistemáticamente al jugador hasta el final del mismo, haciéndole participar en una carrera contra el investigador ficcional<sup>271</sup>.

#### 4.1.3. Agudeza visual

En ocasiones el videojuego de aventuras pone a prueba nuestra capacidad de observación de manera crítica para encontrar pistas: normalmente una pista relevante se encontrará camuflada en el entorno que se nos ofrece y distinguirla para interactuar con ella exigirá al jugador una prueba de agudeza visual fuera de lo común. En nuestro ejemplo más abajo, extraído del juego *Sherlock Holmes, El caso del pendiente de plata* (2004), controlamos a Sherlock Holmes y lo hacemos explorar una mansión donde se ha producido un asesinato. Sin embargo, a diferencia de nuestro ejemplo previo, el énfasis de la investigación en este punto no se encuentra en la navegación del entorno, sino en la observación de una escena concreta del mismo. La imagen está sacada de una página de ayuda<sup>272</sup> para el videojuego, que nos indica dónde encontrar el pedazo de tela que Sherlock necesita:

---

<sup>271</sup> Éste es, sin embargo, el procedimiento estándar del juego de mesa llamado: *Sherlock Holmes, detective asesor* EDWARDS, GOLDBERG & GRADY (1981), en el que encarnamos a investigadores amateurs compitiendo con Sherlock Holmes, quien al final proporcionará la solución al misterio.

<sup>272</sup> Los *walkthrough* (término anglofono que podríamos hacer equivaler al *vademecum* latino) son populares manuales de ayuda que nos guían paso a paso por el videojuego y nos ofrecen las soluciones o estrategias óptimas para completarlos.



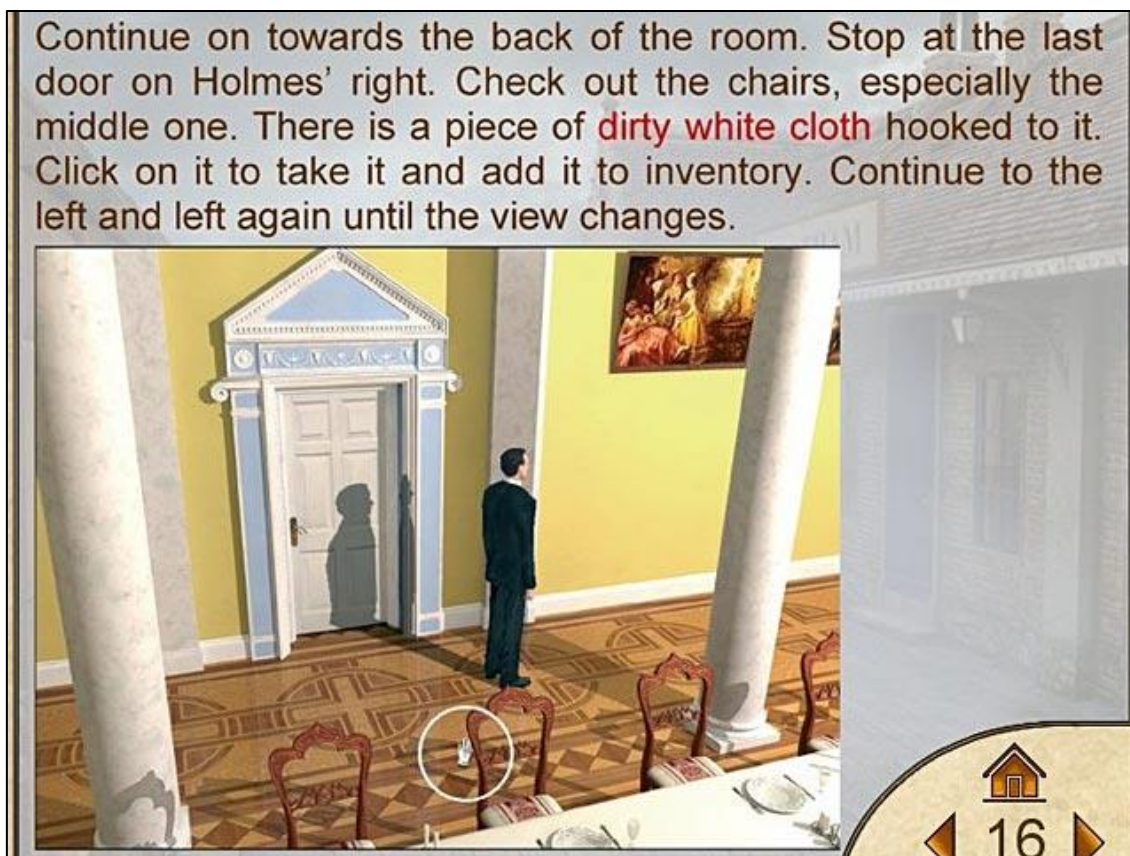


Imagen 6.4.: *Sherlock Holmes: The Case of the Silver Earring* (Frogwares, 2004)<sup>273</sup>.

El círculo blanco alrededor del puntero y la silla no pertenece al juego: ha sido maquetado por el autor de la guía de ayuda para indicarnos que ahí se encuentra la pieza de tela blanca. Cuando situemos el cursor encima de la pieza, la apariencia del mismo cambiará y podremos hacer *click* para recogerla y añadirla a nuestro inventario de objetos. A diferencia del caso anterior, ningún elemento del videojuego llamará la atención sobre la pieza (nada destella ni vibra ni se percibe ningún efecto de sonido, etc.). La clave para la recolección de la pista no se encuentra en la exploración de Sherlock Holmes, sino en nuestro recorrido visual por una pieza estática del escenario.

Aunque en este caso no se trata de ninguna habilidad puramente de raciocinio, el videojuego pone sin duda alguna a prueba nuestra capacidad para observar, fundamental en el detective de ficción. Así, la destreza que se nos exige emula la de Sherlock Holmes, quien debería reparar en la pieza de tela blanca o de lo contrario no podrá resolver el caso.

<sup>273</sup> Captura de un manual de ayuda no oficial, extraída de: <<http://www.shacknews.com/game/sherlock-holmes-the-secret-of-the-silver-earring/screenshots>> [última consulta el 21-02-2017]. En la parte superior se encuentran las instrucciones que dirigen al jugador hacia la resolución del escenario, también maquetadas por el creador de la página.

Si en nuestros ejemplos anteriores una estrategia heurística válida para resolver el problema consistía en pulsar indiscriminadamente el botón necesario (o hacer *click* con el ratón), aquí el jugador puede servirse de otra estrategia similar para resolver el problema: deslizar el ratón cuidadosamente, barriendo toda la pantalla hasta que el puntero marque que hemos dado con un objeto relevante es una técnica conocida para los jugadores de videojuegos. Como en el caso anterior, con esta estrategia se escamotea la intención inicial que el videojuego nos propone para poner a prueba nuestra agudeza visual y se sustituye por la paciencia a la hora de barrer el escenario con el ratón, a ciegas.

Teniendo en cuenta que el videojuego premia nuestra resolución con la progresión en el mismo, en tanto que la estrategia heurística nos sirva para progresar en el videojuego, se puede considerar una estrategia exitosa, a pesar de que no se ajuste a la idea inicial que el videojuego nos ofrece. En el centro de la cuestión se sitúa la pregunta acerca de si una estrategia resolutora del problema, pero que no responde a la intención del videojuego equivale a hacer trampas a la hora de progresar en el videojuego. La cuestión de las trampas en los videojuegos, sin embargo, es un tema delicado y problemático, puesto que no todos los jugadores o diseñadores de videojuegos se ponen de acuerdo sobre qué se considera hacer trampas o si algunas de estas técnicas son lícitas. Las posturas dependerán asimismo de la naturaleza cooperativa o competitiva del videojuego o de los jugadores<sup>274</sup>.

#### **4.1.4. Escoger la respuesta adecuada de una lista**

En este caso, la deducción del detective de ficción es imitada a través de la selección de la opción correcta entre las que el videojuego nos ofrece. No necesitamos hallar ninguna combinación compleja, como en el ejemplo previo, sino que las posibles soluciones adecuadas se nos ofrecen inventariadas y debemos simplemente escoger la adecuada. En nuestro ejemplo volvemos de nuevo al videojuego *L.A. Noire* (Rockstar Games, 2011). En esta secuencia del videojuego se produce el interrogatorio de un sospechoso:

---

<sup>274</sup> Para más información al respecto, véase CONSALVO (2007)



Imagen 6.5.: *L.A. Noire* (Rockstar Games, 2011). Phelps interroga a un sospechoso (en pantalla, la reacción del sospechoso a la pregunta de Phelps).

Habitualmente, Phelps (y su compañero) se sientan con el sospechoso en un domicilio o en la propia comisaría para proceder al interrogatorio. El juego nos ofrece entonces una serie de preguntas entre las cuales podemos elegir cuál realizar al sospechoso. Resulta decepcionante que el orden de las preguntas se revele finalmente indiferente: Phelps siempre tiene la opción de hacer todas y cada una de las preguntas (no debemos elegir cuáles son interesantes y cuáles no); ninguna respuesta en concreto ni nuestro acierto en conducir el interrogatorio influirán en futuras nuevas preguntas que el videojuego proseguirá ofreciéndonos.

Una vez formulada la pregunta, debemos decidir qué opinión tiene Phelps sobre la versión que nos proporciona el sospechoso con su respuesta. Nuestras opciones en forma de veredicto siempre son tres:

- a) (Dice la) Verdad.
- b) (Parece) Dudoso.
- c) (Dice una) Mentira.

En el caso de seleccionar “Verdad”, Phelps aceptará sin más la versión proporcionada y deberá intentar cerrar el caso con esa información. Resulta la opción lúdicamente menos compleja, ya que consta de un solo paso: Phelps asentirá o manifestará

su acuerdo de cualquier modo, tachará la pregunta de su libreta (para indicar que ya ha sido formulada) y pasará a la siguiente pregunta.

Deberemos seleccionar “Mentira” cuando la información del testigo contradice claramente nuestra propia información. “Mentira” resulta la opción deductivamente más compleja y la única que proporciona posteriores opciones a nivel lúdico, ya que el testigo o sospechoso jamás reacciona aceptando sin más que su testimonio sea desacreditado por Phelps: invariablemente exigirá pruebas que sostengan la acusación de Phelps sobre su falso testimonio. En este punto Phelps abrirá su libreta y deberemos seleccionar cuál de entre nuestras informaciones o pistas previas contradice la versión del testigo. Es en este punto donde el juego desarrolla a un nivel más avanzado un simulacro de investigación policiaca, ya que Phelps esta vez no desarrolla narrativamente lo que una pista en forma de objeto, huella o testimonio puede representar; el jugador debe asumir ese paso. La inferencia lógica puede ser más o menos compleja: por ejemplo, si un testigo afirma haber pasado la noche encerrado en su casa, la pista de la libreta de Phelps que debemos seleccionar para contradecir su testimonio es “testimonio de la vecina”. Obviamente, recordaremos que la vecina nos comentó cómo le vio salir aquella noche de su apartamento. Éste es un ejemplo de conexión lógica muy simple.

No obstante, en otros casos la inferencia puede ser tan compleja como señalar una llave inglesa (o cualquier otro objeto) para que Phelps desarrolle por nosotros cómo el coche del sospechoso necesitaba reparaciones y por tanto tuvo que pasar tiempo en el taller de casa. En este punto, a pesar de que por fin el jugador es colocado en la situación del detective, no encontramos ninguna carrera ni desafío: el personaje Phelps aguardará pacientemente a que le señalemos qué pista contradice el testimonio para, por sí mismo, elaborar una refutación retórica. Phelps (y nosotros con él, al dirigirlo) tiene a su disposición el consultar la libreta y revisar las pistas y testimonios recogidos en cualquier momento del interrogatorio. De nuevo, no existe ningún sentimiento de urgencia ni contrarreloj para dar con la opción correcta: consideramos esta regla una gran oportunidad perdida para introducir un componente que sería exclusivo del videojuego y apropiado desde el punto de vista ficcional y en la experiencia lúdica, emocional.

Si no hemos recogido previamente todas las pistas disponibles o si no escogemos el objeto (o pista de cualquier otra naturaleza) correctos, Phelps perderá la ocasión de demostrar cómo el testigo miente, probablemente el testigo mostrará una reacción de indignación (con ocasionales comentarios acerca de la brutalidad o ineficiencia policial a la hora de poner en jaque a sospechosos). Las reacciones del testigo varían, pero merece la

pena resaltar que Phelps cerrará el caso de todos modos, por un medio u otro, pues sólo en muy contadas ocasiones Phelps tiene opciones reales de equivocarse a la hora de cerrar el caso y de arrestar a un inocente.

La opción “Dudoso” queda a nuestra disposición para los casos en los que sabemos (o más bien sospechamos) que el interrogado está mintiendo en algún punto de su declaración, pero no disponemos de ninguna prueba que contradiga su testimonio. En este punto, Phelps suele recurrir a la intimidación verbal para intentar conseguir que el testigo se amedrente y se retracte; en otras ocasiones Phelps puede emplear la compasión o la persuasión, según la naturaleza del testigo: la intimidación suele entrar en juego contra los matones, la persuasión o compasión harán lo propio con niños, ancianos o personajes desvalidos. El recurso retórico de Phelps, en realidad, es indiferente y pertenece íntegramente a la esfera ficcional: la reacción del testigo será positiva o negativa con respecto a la técnica empleada únicamente si hemos elegido la opción correcta (es decir, si el testigo mentía). Como jugadores, en realidad no tenemos ningún control acerca de cómo Phelps tratará de sacar la verdad al testigo.

Por lo que se refiere a nuestras estrategias disponibles en tanto que jugadores para acertar, teóricamente el juego ofrece “indicios” en el rostro y la actitud de los sospechosos, que cambian después de enunciar cada respuesta, versión o testimonio. Esta mecánica fue explícitamente publicitada como novedosa y disponible gracias a la actual tecnología y software que empleaba el videojuego<sup>275</sup>. Teóricamente, insistimos, el reconocimiento facial que desplegaba el juego era tan rico que podría permitir lecturas emocionales, emulando así la intuición o la corazonada del detective. Nuestra propia experiencia, sin embargo, desmiente la tan laureada mecánica como integrada exitosamente en el desarrollo del juego. Nuestra crítica se basa en dos factores:

- a) La expresión facial no es lo suficientemente significativa. No acertamos a discernir con la suficiente claridad el nerviosismo y la indiferencia, la calma o la ira. Lo único que percibimos es que el personaje cambia de postura, mira hacia otro lado, o su frecuencia de parpadeo o sonrisa varía. Estos cambios son realmente sutiles, suponiendo en primer lugar que existen (no siempre somos capaces de percibirlos). Teniendo en cuenta que es posible que el personaje acabe de indignarse ante nuestra arbitraria acusación de falso testimonio, no sabemos hasta qué punto su

---

<sup>275</sup> Dicha publicidad puede encontrarse recogida, por ejemplo, en: <<http://www.vidaextra.com/accion/la-noire-su-tecnologia-de-reconocimiento-facial-se-lleva-a-todo-el-cuerpo>> [Enlace consultado por última vez el 15-12-2016]

actitud viene determinada por los errores o aciertos de Phelps, o por su propio papel. Esto nos lleva al punto *b*):

- b) No poseemos un contexto significativo para encuadrar las reacciones del personaje. Personajes con una actitud que juzgamos “nerviosa” en múltiples ocasiones nos están diciendo la verdad y por tanto su lenguaje corporal, desde nuestro punto de vista, nos engaña. Otros, a nuestro juicio, mienten con un aplomo increíble, pues no acertamos a distinguir ningún cambio en su rostro o actitud. Al contrario que en la vida real o en otro tipo de ficción policial, Phelps sólo examina en detalle el lenguaje corporal y verbal de los sospechosos durante los breves minutos en los que el interrogatorio tiene lugar; esto hace imposible poner en el contexto apropiado las reacciones de los sospechosos, que no se nos antojan coherentes ni pueden ser valoradas por comparación con su actitud “habitual” ¿Suele tartamudear el sospechoso siempre, sólo cuando está indignado, cuando miente, cuando se avergüenza, cuando se enfada...? Imposible determinarlo y, sin embargo, su tartamudeo juega un papel relevante en esta mecánica que el juego nos ofrece.

En nuestra experiencia, el reconocimiento facial o la actitud de los sospechosos son completamente arbitrarios y no nos han servido de ninguna ayuda en absoluto. Resulta importante señalar la dificultad, desde el punto de vista de la creación y el desarrollo del videojuego, a la hora de incorporar y calibrar esta mecánica: si la lectura facial resultase demasiado obvia, el desafío se tornaría banal y ni siquiera necesitaríamos las pistas. Si la lectura facial resultase (como es nuestra impresión) demasiado oscura, el juego está dependiendo en cierto punto (para las opciones de “Dudoso”, sobre todo) de un factor que en realidad es inexistente, arruinando un tercio de la experiencia lúdica (las opciones de “Duda” no están realmente motivadas).

El concepto teórico de juzgar basándose en la reacción física del personaje interrogado nos parece ingenioso y sitúa realmente al jugador en el papel del detective. Sin embargo, tiene más que ver con los investigadores de la novela negra, quienes a menudo resuelven sus casos con violencia, corazonadas, interrogatorios tramposos, etc., que ayudados por las conjeturas racionales. Por supuesto, no se trata de una crítica al tema del videojuego (con el cual es perfectamente coherente, y explícito desde su propio título: “*L.A. Noire*”), sino de un lamento en lo que respecta a nuestra propia investigación (basada,

recordemos, en el policiaco – enigma o *whodunnit*): parece que el videojuego se niega a proporcionarnos un proceso deductivo racional o lógico que funcione para el jugador.

En cualquier caso, si seleccionamos “Verdad”, “Mentira” o “Dudoso” y acertamos, el juego nos proporcionará automáticamente la confirmación de que hemos acertado con nuestra conjetura (Phelps tachará la pregunta de su libreta y anotará un “tick” al lado). Si hemos errado con nuestra selección y deberíamos haber escogido una de las otras dos posibles opciones, Phelps tachará la pregunta de su libreta y anotará una equis al lado (no se nos proporciona, sin embargo, información acerca de cuál de las otras dos opciones habría sido la correcta). Esta respuesta del juego viola flagrantemente todos los pactos de lectura, focalizaciones y perspectivas cognitivas del jugador y del personaje: no existe ninguna justificación diegética para obtener ese tipo de información, la explicación habremos de hallarla en el nivel lúdico y no en el ficcional.

En efecto, se le proporciona esta información al jugador para justificar más detalladamente su puntuación del caso, para darle un refuerzo positivo en el caso de que vaya acertando y para invitarlo a volver a jugar el capítulo si considera que sus fallos son inaceptables, de forma que cualquier caso puede volver a ser emprendido a lo largo del juego, incluso una vez resuelto más o menos exitosamente. La disonancia cognitiva entre el detective ficcional y el jugador resulta muy marcada cuando el juego nos informa de que acabamos de cometer un error al dar por cierta la versión de un sospechoso, pero tanto Phelps como el jugador deben seguir actuando y conduciendo el resto del interrogatorio como si no supieran que el testigo nos ha mentado. Hay que hacer notar que casi todos los testigos presentan en el mismo interrogatorio frases que son ciertas, dudosas y falsas: una mentira no implica automáticamente que sean el culpable del caso, sino que es posible que estén encubriendo a un ser querido, hayan sido chantajeados para mentir, les avergüence admitir algo por motivos personales, etc.

En definitiva, la simulación de la capacidad deductiva del detective que encarnamos resulta aquí menos compleja aún que el desafío, previamente presentado, de encontrar la combinación adecuada de instrucciones y objetos, ya que las combinaciones posibles han sido reducidas para nosotros de forma artificial a tres, con lo cual el jugador dispondrá, en el peor de los casos, de un 33% de posibilidades de acertar, frente a los cientos de combinaciones a priori válidas que generan los comandos y objetos en videojuegos como *El secreto de Monkey Island* (1990). Por lo tanto, una aproximación heurística del jugador para resolver este puzzle, basada en el ensayo y el error, cargando el juego de nuevo y repitiendo el puzzle si fallamos, es posible y funcionará a la perfección para obtener una alta

puntuación en el videojuego. Este enfoque (ensayo y error con las respuestas) no es, evidentemente, el que los creadores del videojuego presuponen en el jugador, pero hay que hacer notar que el jugador de videojuegos recurrirá a cualquier aproximación heurística que resuelva el puzzle con éxito: de ahí la existencia, por ejemplo, de manuales (*walkthroughs*) para completar los videojuegos de aventuras, canales de vídeo o las revistas especializadas en videojuegos con las soluciones pertinentes. Sin duda alguna, el hecho de que el videojuego de aventuras base su medición del éxito en el criterio progresión/no progresión, determina la actitud del jugador para forzar los puzzles empleando cualquier estrategia heurística a su alcance, tanto las que el videojuego sugiere como predeterminadas (empleo de la lógica), como cualquier otra (ensayo y error).

#### **4.1.5. Hallar la combinación (limitada)**

Este procedimiento fue extremadamente popular en los videojuegos de aventuras de los años 80, los cuales solían estar contruidos exclusivamente con texto y se basaban en la introducción de comandos en una interfaz (como por ejemplo “Abrir puerta”) en respuesta a la narración o descripción que el videojuego nos ofrecía (como por ejemplo “Te encuentras en una habitación lúgubre”). Con el ulterior desarrollo de las tarjetas gráficas el videojuego pasó a incorporar cada vez más elementos visuales en su interfaz en los 90 y así dio lugar a la denominación popular para el género, *aventura gráfica*, por contraste con la antigua interfaz textual. El procedimiento habitual para progresar en estas aventuras suele ser el de hallar la combinación adecuada de comandos que la interfaz nos ofrece.

Extraemos nuestro siguiente ejemplo del videojuego *El secreto de Monkey Island* (1990). En esta aventura gráfica el jugador encarna al protagonista, Guybrush Threepwood, quien en su afán por convertirse en pirata vivirá toda una serie de aventuras disparatadas con un tono cómico que supondrá el sello de la compañía que produjo con éxito múltiples aventuras en estas décadas (LucasArts Games) y que dio lugar a múltiples secuelas, tanto en los 90 como en el siguiente milenio.





Imagen 6.6: *El secreto de Monkey Island* (LucasArts Games, 1990)

En la escena, Guybrush se encuentra atrapado en el fondo del mar, atado a un pesado ídolo que le impide moverse con libertad y hemos de hallar un modo de escapar de la trampa submarina o el personaje morirá ahogado al cabo de diez minutos<sup>276</sup>. Este puzle es particularmente ingenioso e hilarante, porque Guybrush tiene a su alcance en el escenario numerosos objetos afilados que, intuimos, le servirían para cortar la cuerda que lo ata al ídolo y así liberarse: cuchillos, sierras, espadas, tijeras... Por desgracia para el jugador, nuestro movimiento se encuentra limitado por la cuerda, de forma que Guybrush recorre exactamente la distancia hasta que le falten unos centímetros para alcanzar cualquiera de estos objetos y añadirlos al inventario para liberarse.

Debemos hallar la solución al puzle con las acciones de las que el personaje dispone (las cuales se muestran constantemente inventariadas en la interfaz, a saber: “Dar, Recoger, Usar, Abrir, Mirar, Empujar, Cerrar, Hablar con, Tirar”). Así, algunos de los comandos pueden ser tan sencillos como “Recoger espada”, pinchando en la instrucción “recoger” y posteriormente en el objeto “espada” que se encuentra cerca de Guybrush, pero en respuesta Guybrush dirá que la espada se encuentra demasiado lejos para alcanzarla.

<sup>276</sup> Es raro que la posibilidad de la muerte del protagonista se introduzca en las aventuras de la compañía LucasArts Games, a diferencia de otras aventuras gráficas de la época. En este caso responde a una intención cómica, puesto que Guybrush afirma previamente que es capaz de aguantar la respiración durante 10 minutos, en lo que el jugador juzgará como una *boutade*: sólo al contemplar el ahogamiento de Guybrush al cabo de 10 minutos, si no hemos sido capaces de resolver el puzle, comprenderemos que el alarde no era tal, sino una declaración sincera (y por tanto se generará así el humor de la escena).

Comprendemos enseguida que debemos hallar otra solución, probablemente basada en una combinación de las 9 instrucciones o comandos que el videojuego nos ofrece, con los objetos que Guybrush ha recogido previamente, pues la imagen muestra solamente algunos de los mismos, que pueden ser tan extravagantes como una polea dentro de un pollo de goma, una grapadora... o tan comunes como una pala o dinero.

En definitiva, nuestras opciones para resolver el puzle son tan amplias como una multiplicación de los comandos por los objetos que tenemos, incluso cuando en ocasiones las instrucciones admiten un tercer complemento, como por ejemplo “Usar pala con X”.

Lo verdaderamente divertido de la solución al puzle es que, tras haber intentado probablemente múltiples combinaciones disparatadas e infructuosas, lo único que necesitamos hacer para escapar es algo tan simple como dar la instrucción “Recoger ídolo”, con lo que Guybrush se introducirá el ídolo en la chaqueta y pasará mágicamente a moverse con toda libertad por el fondo del puerto, en una violación flagrante de las leyes de la física que de nuevo genera una reacción cómica en el jugador.

En conclusión, la mecánica principal de la que el videojuego se sirve aquí viene a ser una evolución en complejidad del reto “escoger una respuesta de la lista”, puesto que en realidad nuestro inventario de posibilidades entre las que elegir sigue siendo cerrado, pero lo suficientemente elevado como para desincentivar la estrategia heurística del ensayo y error a la hora de afrontar todos los puzles del videojuego, puesto que un enfoque basado en la suposición racional resolverá de por lo general los puzles de forma más rápida que una recombinación de todas las posibilidades, lógicas e ilógicas, en cada situación. El jugador se servirá del ensayo y error con toda probabilidad cuando haya agotado sus primeras hipótesis racionales.

#### **4.1.6. Ordenar las pistas**

Una mecánica intermedia entre la complejidad de la combinación de instrucciones y objetos, por una parte, y la sencillez de la elección entre tres respuestas, por otra, puede hallarse en nuestro siguiente ejemplo. Hemos tomado varias imágenes del videojuego *Murdered: Soul Suspect* (Airtight Games, 2014). En este videojuego, encarnamos a un atípico policía, quien debe resolver un caso más atípico aún: descubrir a su propio asesino. En efecto, el jugador asume el papel del fantasma del detective y, ayudado por una adolescente que puede comunicarse con él, irá de lugar del crimen en lugar del crimen, tratando de descifrar las pistas que conducen a la identidad del asesino apodado *Bell Killer*.



Imágenes 6.7., 6.8., 6.9. y 6.10.: *Murdered: Soul Suspect* (Airtight Games, 2014)

El argumento del videojuego y su guión son ambos más que discretos, incluyendo una previsible anagnórisis final, pero aquí estamos interesados exclusivamente en la mecánica que se usa para resolver los puzzles. Ésta se compone de dos fases: en una primera, debemos inspeccionar el entorno en busca de las pistas, de modo similar a cualquier otro videojuego que requiera de nuestra agudeza visual y, en cuanto nos sintamos preparados con las suficientes pistas a nuestra disposición, podemos abrir el menú con las pistas que hemos recogido hasta el momento, en forma de imágenes y tratar de ordenarlas para reconstruir cronológicamente la historia de la escena del crimen o dar respuesta a una pregunta clave para la investigación, como en el ejemplo: “¿Qué está haciendo esos sonidos?”. No todas las pistas recogidas son necesarias para la ordenación, por lo tanto es posible que tengamos en nuestro inventario de pistas varios *red herrings*, así que debemos seleccionar cuidadosamente. Una vez hemos hecho nuestra primera elección, el videojuego pasará a reconstruir narrativamente el significado de la pista por la boca de nuestro protagonista, o bien nos informará de que nuestra elección no es la correcta. Debemos señalar que, al igual que sucedía con *L.A. Noire*, el videojuego nos hace sabedores del hecho de que es posible que nos falten X pistas por recoger (las cuales estarán representadas entonces por el candado que cubre la imagen) o de que hemos fallado a la hora de reconstruir la historia correctamente. El hecho de fallar en el orden que se requiere no afectará en absoluto al desarrollo de la historia, puesto que finalmente el juego nos proporcionará la respuesta adecuada: únicamente es una actividad relevante para conseguir

una alta puntuación en el videojuego. En definitiva, el reto se nos presenta de forma cognitiva, pero no impide en ningún momento el progreso de la aventura, como sucedía en los antiguos videojuegos pertenecientes a este género. Si el jugador se esfuerza por completar y resolver el puzle, será por una voluntad de coherencia temática con el argumento del videojuego, no obligado por la estructura del mismo.

#### 4.1.7. Deducción con seguro anti ensayo y error

El videojuego de aventuras es sin duda consciente de la posibilidad de romper su mecanismo de puzle con el procedimiento del ensayo y error. Por ello, ciertos videojuegos como *El secreto de Monkey Island 2* (1991) recurrieron a mecanismos para prevenir esta estrategia. En nuestro siguiente ejemplo, extraído de la secuela del exitoso *El secreto de Monkey Island* (1990), el protagonista, Guybrush, necesita resolver un código para proseguir la aventura. De otro modo, nuestra experiencia lúdica se detiene y se considera un fracaso, como expusimos anteriormente. Una voz que asoma una mano a través de las rejjas de una puerta nos propone demostrar que conocemos la contraseña para proporcionarnos la información que necesitamos:





Imágenes 6.11. y 6.12.: “Si esto es cinco... ¿Qué es esto?”.

*The secret of Monkey Island 2* (LucasArts Games,1991).

La contraseña adopta siempre la forma de un silogismo incompleto, que pone en relación un gesto manual con un número. Una ocurrencia aleatoria del silogismo puede adoptar la siguiente forma: “Si esto [se muestra una mano levantando los dedos pulgar, índice y corazón] es cuatro, ¿qué es esto? [la mano muestra los dedos meñique e índice alzados]”.

El videojuego nos ofrece la solución a la pregunta en forma de inventario cerrado, de modo que podemos elegir entre seis respuestas posibles (aunque una de ellas consiste en “Es un sistema de contraseñas estúpido”, la cual obviamente no nos concederá el acceso). Esta variedad en el inventario complica ya de por sí el acierto por ensayo y error, teniendo en cuenta que, cada vez que intentemos entrar en la casa, el silogismo cambiará y adoptará nuevas formas, evitando así que podamos memorizar la secuencia de respuestas.

No obstante, dos redes de seguridad adicionales existen para evitar que el jugador acceda a la casa adivinando por suerte y no deduciendo racionalmente la contraseña. Si hemos seleccionado la respuesta correcta al azar, la voz proseguirá, tal y como había anunciado al comienzo: “Muy bien; eso hace una. Dos más”, porque tal y como nos habían prevenido antes de comenzar el juego, “Hay que adivinar la contraseña tres veces”. De modo que necesitaremos acertar tres veces consecutivas la solución al puzle si queremos acceder a la casa y continuar, por tanto, la aventura. Las posibilidades de acertar al azar con la respuesta correcta tres veces consecutivas son ínfimas.

Debemos, por tanto, invertir nuestro tiempo en diseñar una estrategia racional para solucionar el puzle. En definitiva, la petición de tres aciertos responde inequívocamente a la estrategia de los creadores del videojuego para contrarrestar la posibilidad real de que el

jugador acierte por casualidad y evite diseñar una estrategia racional para resolver el puzle, invalidando así cualquier aproximación heurística no basada en la racionalidad: se trata de un seguro anti-ensayo y error.

Entre las estrategias que contemplamos puede contarse la regla de tres matemática, que se revela infructuosa. Lo mismo sucedió con la suma o resta de los dígitos mostrados. Cualquier interpretación simbólica de los gestos de la mano tampoco arrojó ninguna luz sobre la solución. El problema adquirió la magnitud de gran desafío cuando, tras adoptar el recurso de apuntar las respuestas para poder repetir las en el futuro, nos percatamos de que las secuencias aparentemente desafían toda lógica, pues las respuestas varían y el mismo gesto para el que se ofrece la pregunta en ocasiones es 4, otras veces es 5, 3, 6...

La belleza del puzle es que se sirve de los *red herrings* (pistas falsas) al igual que un relato policiaco podría haberlo hecho. Resulta tarea imposible encontrar una regla de tres que conecte la solución con la proporcionalidad entre las figuras mostradas, porque no existe tal causalidad. La idea de causalidad en sí es el *red herring* en el puzle, porque la solución de la contraseña consiste en que debemos escoger como respuesta adecuada el mismo número que nos es enseñado con la mano en primer lugar y olvidarnos de todo lo demás. En otras palabras, tras el primer “Si esto [se alzan tres dedos]...”, podemos olvidarnos de todo lo demás, ya que la respuesta correcta será 3. Si, por el contrario, se nos muestran cuatro dedos alzados, la respuesta final será 4.

Así, el videojuego juega con el jugador excesivamente racional, construyendo un puzle aparentemente complejo que, en definitiva, basa su paradójica complejidad en el hecho de que tal complejidad no existe. Tal mecanismo ha sido empleado también en uno de los primeros relatos policíacos de la historia, *La carta robada* de Poe. En el mismo, Auguste Dupin, da con la solución al misterio desde el primer momento, tras oír los desvelos de la policía por hallar la famosa carta:

- Quizá sea la gran sencillez de la cosa la que nos induce al error –dijo mi amigo.
- ¡Qué insensatez está usted diciendo! –replicó el prefecto, riendo de buena gana.
- Quizá el misterio sea un poco *demasiado* sencillo –dijo Dupin.
- ¡Oh, Dios misericordioso! ¿Quién ha oído nunca semejante idea?
- Un poco *demasiado* evidente. POE (2007: 168)

La dificultad del puzle y la resistencia a cualquier intento de aproximación heurística, ya sea por ensayo y error o por repetición de patrones, provocan que el jugador se coloque en la posición de que ha de resolver el puzle tal y como éste ha sido diseñado (con la lógica)



o renunciar y fracasar en el videojuego. En la época en la que el videojuego fue publicado, las soluciones alternativas para no fracasar se limitaban a encontrar la clave de la contraseña por tres medios: gracias a la ayuda de las revistas especializadas de publicación periódica, telefoneando a las líneas telefónicas de ayuda (LucasArts Games llegó a insertar metabromas con su línea de ayuda telefónica, incluyéndola en el propio videojuego *El secreto de Monkey Island 2*) o bien simplemente recibiendo la ayuda de boca de un amigo o familiar que hubiese logrado descifrarla.

Actualmente los videojuegos suelen renunciar a retos de complejidad y estructura similar, puesto que la solución está a un *click* de distancia gracias a la existencia de Internet. Asistimos a la paradoja de que a medida que la historia de los videojuegos avanza, la dificultad de los puzzles no aumenta, sino que parece disminuir: el hecho de que el videojuego *Sherlock Holmes: Nemesis* (Frogwares, 2008) –así como toda la saga de Frogwares en torno a Sherlock Holmes– incorporen la opción de las ayudas sucesivas para el jugador hasta ofrecer la solución final, es un signo inequívoco que implica el reconocimiento de la empresa al hecho de que el jugador puede acceder a las soluciones de los puzzles con facilidad a través de Internet, así que lo único que limita la resolución del reto sin recurrir a la lógica es la propia perseverancia del jugador en emplear la lógica. Estando así las cosas, ofrecer la ayuda provoca que la experiencia lúdica sea en realidad más fluida, evitando la interrupción de la experiencia para buscar las soluciones en un medio externo al videojuego. El reto actual da por sentada la posibilidad de la renuncia al *fairplay* que se exigía originalmente: los puzzles han de revestir naturalezas diferentes que imposibiliten la consulta de la solución, o bien resignarse a la posibilidad de la mala fe del jugador a la hora de hacer trampas y obtener la respuesta por medios ajenos a la propia lógica.

#### **4.1.8. Deducción infranqueable**

A diferencia de los ejemplos anteriormente expuestos, los cuales tienen en común el hecho de que es posible aplicar estrategias heurísticas que circunvalen el proceso deductivo subyacente, sea éste basado en la agudeza visual, la exploración del entorno o la deducción lógica, etc., en el presente ejemplo el videojuego pone a prueba nuestra capacidad deductiva y se preocupa por imposibilitar cualquier acierto por ensayo y error o gracias a cualquier otra habilidad mecánica no racional. Nuestro ejemplo concreto se refiere a un videojuego de Sherlock Holmes (*Sherlock Holmes: Nemesis*, 2008), que continúa una saga de videojuegos sobre el famoso detective iniciada por la compañía *Frogwares* en 2002.



Imagen 6.13.: *Sherlock Holmes: Nemesis* (Frogwares, 2008). “Dígame, Watson, ¿qué progresos ha llevado a cabo? ¿Ha descubierto el significado de la firma misteriosa?”

En esta aventura, que no ha sido inspirada por ningún relato canónico de Sherlock Holmes, nuestro detective ha de enfrentarse y medirse con un referente criminal también ficcional que pertenece al ámbito francófono: Arsène Lupin. En determinados momentos del videojuego deberemos encarnar a Watson y, como fiel ayudante de Holmes, intentaremos llevar a cabo ciertas tareas para él. En este caso, Holmes nos solicita que acudamos a la tienda de un librero para documentarnos y hallar la respuesta a quién se esconde tras la firma de un pseudónimo, “Arseno Lotinho”. La forma en la que deberemos dar cuenta de nuestra deducción (basada en la contemplación de una ilustración acerca de la marina inglesa y la batalla de Trafalgar) no puede ser evitada o saltada por ningún procedimiento heurístico, pues habremos de introducir el nombre “Horatio Nelson” pulsando en cada uno de los botones del teclado que se nos ofrece a continuación:





Imagen 6.14.: (Ibíd.) “¿Quién es Arseno Lotinho?”

En este punto llegamos a un callejón sin salida heurística: hemos de resolver el problema empleando nuestra deducción acerca de la ilustración contemplada y un texto de la batalla de Trafalgar. De no haber deducido correctamente que Arseno Lotinho es un acrónimo de Horatio Nelson, no podremos progresar. Ninguna elección entre opciones falsas y opciones ciertas se nos ofrece. Ninguna técnica de auxilio extra-lógica es posible (podríamos recurrir a las trampas y buscar la solución, pero esto no constituiría una técnica heurística dentro del *fairplay*) para dar con la solución sin emplear la deducción pura. Es por ello que podemos bautizar esta figura de deducción que el videojuego nos plantea como “deducción a prueba de balas” o “infranqueable”: el ensayo y error no funcionará aquí. Debido a la dificultad de la prueba, el videojuego nos ofrecerá una serie de ayudas, en forma de menú desplegable al que podemos acceder en todo momento, las cuales nos conducen hacia la respuesta correcta gradualmente, revelando cada vez más información sobre la respuesta requerida, hasta finalmente brindárnosla si no hemos sido capaces de dar con ella.

Nos interesa, asimismo, recordar que, pese a situarnos temporalmente en el papel de Watson (el cual iremos alternando con el control del propio Sherlock Holmes en la aventura), la competición entre nosotros y el detective de ficción no se produce en ningún momento. Es decir, Holmes siempre aguardará a que acudamos a él y le proporcionemos la respuesta, antes de proseguir con su investigación. Por tanto el procedimiento estándar de

hipótesis paralelas y comparación final de las deducciones que podemos hallar en el cine o la literatura se encuentra ausente en el mecanismo del puzle propio del videojuego.

## 5. Conclusiones

Tras nuestro examen acerca de las mecánicas deductivas en los videojuegos, estamos en condiciones de confirmar empíricamente nuestra hipótesis inicial: los videojuegos no siempre se sirven de la auténtica deducción para resolver sus puzles, ya sean policiacos o con otra temática. Así, para la mayoría de tipos de puzles existe una heurística alternativa que circunvala la habilidad deductiva necesaria:

- Si el videojuego exige agudeza visual, el jugador puede recurrir al barrido sistemático del ratón, en busca del píxel clave (ensayo y error).
- Si el videojuego exige manifestar el éxito en la exploración con un *click*, el jugador puede emplear *clicks* indiscriminados y sistemáticos (ensayo y error).
- Si el videojuego exige un plan basado en la introducción de comandos, el jugador puede intentar todas las combinaciones posibles, lógicas o ilógicas, hasta que alguna dé resultado, aplicando la fuerza bruta para resolver el puzle (ensayo y error).
- Si el videojuego exige escoger la respuesta adecuada, el jugador puede recurrir al intento por mera suerte, al azar. Normalmente existe la posibilidad de volver a jugar con otras respuestas si nos hemos equivocado y así dar con la respuesta adecuada, incluso en el caso de que el videojuego penalice nuestro error con una respuesta equivocada en un primer momento (ensayo y error).
- Existen ciertos casos de deducción infranqueable (como en nuestro ejemplo con el doctor Watson). En nuestro ejemplo, la alternativa consiste en rendirse parcialmente y acudir al botón de Ayuda o bien consultar un manual de ayuda para el videojuego, lo que de nuevo nos lleva a la cuestión de las trampas.

Por lo tanto, observamos que, en casi todos los casos en los que el videojuego nos solicita emplear habilidades deductivas, el jugador puede resolver el mismo con metodologías que vienen a ser aplicaciones del principio de ensayo y error. Si bien esta

técnica definitivamente es una forma de inteligencia y pertenece por derecho a la heurística, sin embargo no es en modo alguno una metodología racional. El problema reside en que cuando nos movemos de regreso al relato policiaco en novela o cine, no existe *a priori* una equivalencia heurística: acertar por casualidad no se considera una metodología satisfactoria cuando abordamos una ficción policial. Tal enfoque violaría el pacto de lectura en el que se basa la construcción del *whodunnit*: el lector debe saber (o creer saber) con certeza quién es el culpable, basando su hipótesis en la presencia de pistas o pistas falsas; o bien no saberlo en absoluto, a causa de la ausencia de pistas y deducciones para el lector. Pero en ningún caso podría el lector lanzar una hipótesis al azar sobre la identidad del culpable y sentirse recompensado si tal hipótesis se revela como acertada finalmente. El lector no puede aplicar la fuerza bruta de la que se sirve el jugador de videojuegos a menudo, puesto que ello destruiría el concepto de catarsis y anagnórisis final en el relato policiaco. El hecho de que la fuerza bruta, el ensayo y error sean procedimientos aceptables y empleados en un videojuego responde a la necesidad de progresar en el mismo como sinónimo de éxito, en comparación con la necesidad de resolver una cuestión epistemológica como sinónimo de éxito en el relato.

En segundo lugar, la disonancia cognitiva entre el detective de ficción y el lector es el motor del *fairplay* en el relato policiaco, puesto que detective y lector son dos entidades perfectamente ajenas la una a la otra, con las excepciones que se puedan dar en relatos de policiaco metafísico. Ahora bien, el videojuego a menudo identifica al jugador con el personaje principal<sup>277</sup>: cuando este personaje es el detective, tal conexión, identificación o control de una entidad por la otra, genera una serie de conflictos cognitivos inesperados. Por ejemplo, en el videojuego de aventuras y de temática detectivesca, *Jack Orlando* (1997), exploramos las calles de la ciudad controlando a Jack, el detective protagonista. En un momento dado, damos con un gato (la herramienta, no el animal) y siguiendo la convención de todo puzle de aventuras, procederemos a intentar recogerlo y añadirlo a nuestro inventario. Sin embargo, una señora que nos observa desde una ventana evita que nos hagamos con el gato, recriminándonos que no nos pertenece:

---

<sup>277</sup> La cuestión fenomenológica de la identidad del “yo” jugador en un videojuego es altamente compleja, puesto que implica una diferenciación sutil entre personaje, avatar, jugador y sus papeles, así como conceptos muy cuestionables y cuestionados como la inmersión en el medio del videojuego. Para un estudio a fondo del tema, véase VELLA (2015)



Imágenes 6.15, 6.16, y 6.17: *Jack Orlando* (Toontraxx, 1997).

El diálogo se produce del siguiente modo:

Jack: Necesito tomar prestado el gato.

Señora: ¿Para qué lo necesita?

Jack: De verdad que lo necesito. ¿Me lo puedo llevar un momento?

La disonancia cognitiva entre nuestra persona y el detective de ficción, tan habitual en la ficción de las novelas o cine, aquí provoca un efecto de anormalidad recalcable, puesto que se supone que nosotros manejamos a Jack y por tanto, al dirigir sus acciones,

deberíamos saber para qué queremos el gato. Sin embargo, el hecho es que es muy posible que no tengamos ni la menor idea de para qué nos servirá tal pieza del puzzle (en realidad Jack quiere el gato para hacer bajar una escalera de incendios a la que no alcanzaría de no ser por la herramienta). El personaje parece tener una idea muy clara de cuáles son sus intenciones y qué plan ha concebido con el gato en mente, pero de forma hábil, evita pronunciarse delante de la señora acerca de sus intenciones o su plan, puesto que esto implicaría dar la solución al problema a una entidad que está presente en el diálogo, pero no es un personaje ficcional: nosotros mismos, en tanto que jugadores.

En resumen, la naturaleza del jugador es esencialmente diferente de la naturaleza del lector y ello constituye una barrera en la mayor parte de los casos insalvable para que el videojuego “remedie”<sup>278</sup> el relato policiaco, si bien puede llevar a cabo simulacros del mismo, ya sea dándonos los procedimientos semióticos hechos, ya sea planteando otras deducciones, aunque el *fairplay* es un concepto que no parece de sencilla trasposición o traducción a este medio. Recuperaremos y nos serviremos de los procedimientos heurísticos del jugador en los videojuegos para alcanzar nuevas conclusiones acerca del relato policiaco en nuestras conclusiones finales.

---

<sup>278</sup> Nos servimos del concepto de remediación en BOLTER & GRUSIN (2000)

## Capítulo 7: Conclusiones

Pasamos revista en el primer capítulo a la tipología de la novela policiaca, con especial atención a las divisiones subgenéricas y a elementos que definen el género, como el *fairplay* policiaco y sus implicaciones. Fue necesario para la continuación estudiar más concretamente cómo dos autores de novela contemporánea francesa, Jean Echenoz y Daniel Pennac, se sirven del género policiaco para deformarlo hasta la parodia con una hibridación genérica o bien para llevar al límite y hacer explotar las barreras genéricas del policiaco-enigma y el policiaco negro.

Nuestro siguiente paso consistió en proporcionar a nuestro estudio una dimensión global y transmedial, al extender nuestro análisis al medio discursivo del cine y a territorios no francófonos, con la inclusión de las obras de Christopher Nolan y de David Lynch, y finalmente con el medio de los videojuegos. Esta decisión de sobrepasar el carácter nacional y el género discursivo responde a que el propio género policiaco nos la impone de manera intrínseca: baste echar un vistazo a la novela escogida de Daniel Pennac para percatarnos del abundante uso de términos extraídos de otro idioma (inglés, italiano, español, alemán...), a menudo mediante alusiones intertextuales a las convenciones del género policiaco<sup>279</sup>. De igual modo, no faltan en Pennac las referencias explícitas, cuando no implícitas, a recursos expresivos propios del discurso cinematográfico<sup>280</sup>. No debemos entender este fenómeno como una particularidad excéntrica de Pennac, sino que se trata de la manifestación de una característica cuasi omnipresente en todo escritor de policiaco enigma o negro: la permeabilidad del género va más allá de barreras nacionales y géneros discursivos para configurarse de modo internacional y supralingüístico: el policiaco es un virus que contagia lectores y escritores a nivel mundial.

De igual modo hemos estudiado cómo un escritor que parte desde premisas literarias alejadas de las de Pennac, como Jean Echenoz, utiliza también el metadiscurso policiaco para hacer referencia explícita a las series policiacas dentro de su novela [ECHENOZ (2004: 136)] o bien declara que concibe el proceso creativo de sus novelas de manera cinematográfica [ECHENOZ (2014), JÉRUSALEM (2004: 65), BLANCKEMAN (2006: 167-178)]. La desestructuración de la coordenada temporal en *Je m'en vais* presentaba *a priori* tantos puntos en común con *Memento* de Nolan que el salto transmedial se nos antojaba lógico y necesario.

---

<sup>279</sup> PENNAC (2007: 47, 53, 54, 149, 169, 181, 188, 213, 231, 249, 265, 281)

<sup>280</sup> PENNAC (2007: 33, 45, 60, 61, 64, 77, 97, 114, 124, 143, 154, 156, 162, 201, 208, 273, 275, 276, 277)

Hemos señalado y analizado la extrema deformación que se produce en las películas *Memento* y *Mulholland Drive*. Pese a tener en común, también entre ellas mismas, la desestructuración de la coordenada temporal, *Memento* podía reconstruirse lógicamente, mientras que *Mulholland Drive* requería de una hermenéutica del psicoanálisis para concederle una racionalidad a su discurso *noir*. En ambos relatos la inversión de la coordenada temporal termina por contaminar los roles de sus protagonistas, los cuales se revelan asimismo invertidos, en contraste con nuestro horizonte de expectativas.

Las cuatro obras analizadas a lo largo de los capítulos 2-5 se alejan de los convencionalismos del policiaco estándar y, de un modo u otro, lo parodian, hacen explotar, trascienden o contestan. Entran así en un subgénero muy concreto dentro del género policiaco cuya denominación es problemática<sup>281</sup>. “Policiaco metafísico”, “metapoliciaco”, “anti-policiaco”, “policiaco experimental”... cada una de las etiquetas arroja luces y plantea problemas a un tiempo. Pero no es nuestra intención detenernos en un debate terminológico, sino más bien identificarlo por sus características de experimentación formal y alejamiento del horizonte de expectativas del lector tradicional. En efecto, todas y cada una de las cuatro obras finalizan con una investigación frustrada, ya sea porque el protagonista no ha logrado resolver el misterio (*Au bonheur des ogres*), ya sea porque él mismo es el culpable (*Memento*, *Mulholland Drive*), ya sea porque el culpable en realidad no es castigado finalmente (*Je m’en vais*).

Así, cabe preguntarse entonces hasta qué punto es válido nuestro análisis previo acerca de las condiciones policiacas del *fairplay*, cuando la ficción policiaca experimental transgrede las reglas del enigma policiaco una y otra vez.

Es el momento de regresar a la heurística para evaluar tanto la ficción policiaca de la novela enigma en general, como en los casos del policiaco experimental. Si tomamos una ficción policiaca clásica, como *Asesinato en el Orient Express* de Christie, constatamos que las habilidades de deducción racional que despliega Hercule Poirot y a las que por tanto el lector debería recurrir si quiere resolver el crimen con Poirot o antes que éste, son múltiples y complejas, a saber: memoria, coherencia textual, coherencia entre diálogo y hechos, derivación lógica de los hechos, ingeniería inversa, coherencia entre fines y medios, conocimientos de tipo socio-cultural, lingüístico-cultural, atención al detalle, inferencia, jerarquía de propiedades, empatía, razonamiento excluyente, conocimientos sobre nivel de lengua, psicología inversa, meta-razonamiento, coincidencias imposibles, posibilidad y probabilidad, causalidad, imaginación, analogía...

---

<sup>281</sup> Hasta tal punto que CAWELTI (1999: 46) le aplica las etiquetas “modernista” y “postmodernista” a un tiempo.

La complejidad de las operaciones, que este sumario no puede reflejar, hace que nos veamos obligados a poner en duda la verosimilitud del concepto *fairplay*. Siendo realistas y honestos, nos es forzoso admitir que ningún ser humano con una inteligencia media sería capaz de seguir a Poirot, cuanto menos adelantarse a él, en la solución del crimen. Así, podríamos concluir con MORETTI (1988: 148) que “las reglas están cargadas”, a imagen de los dados trucados de un casino, o con MANDEL (1984: 48) que no existe en verdad un *fairplay*, sino un “juego sucio disfrazado de juego limpio”. Con nuestro símil en forma de laberinto hemos puesto de manifiesto la ilusión del *fairplay*. Precisamente el término “ilusión” es el empleado por KLEIN & KELLER (1986: 167), quienes señalan que el fracaso del lector para emular la capacidad deductiva del detective de ficción lo emplaza a jugar una vez más, quizás con más acierto, en una futura ocasión, ante la aparente posibilidad de resolución del puzzle. En una línea similar de sospecha hacia el *fairplay*, AYDELOTTE (1970:317, 319) y CALLOIS (1983: 10) señalan cómo el autor del policíaco doblará las reglas del *fairplay* hasta donde le sea posible, presentando las pistas que el lector necesita, pero al tiempo distrayendo la atención de las mismas: se pone así en cuestión el concepto mismo de *fairplay*, puesto que, en teoría y técnicamente hablando, el *fairplay* se respeta, pero en la práctica se viola, puesto que la intención es deshonesta al maquillar las pistas para el lector.

Ya sea porque las pistas no se presentan de forma honesta al lector, ya sea porque la complejidad del enigma y las operaciones racionales que conllevarían desentrañarlo para el lector desafían toda verosimilitud, lo cierto es que la noción de *fairplay* se revela ilusoria a la hora de la verdad, en términos prácticos. Se trata de una exigencia formal para el relato que no se traslada en realidad heurística para el lector. En definitiva, un simulacro, por tomar prestado el famoso término de BAUDRILLARD (1981) con el que el sociólogo caracteriza la postmodernidad. La competición con el detective ficcional es un simulacro de competición: el lector inocente participa en un desafío ilusorio que simula una competición real, pero que nunca puede ganar, puesto que el detective ficcional siempre acaba resolviendo el caso de manera artificial, con las respuestas escritas previamente, haciendo trampas en la competición.

En estas condiciones, resultará ahora obvio que las objeciones de críticos culturales o escritores como Paul Claudel o Edmund Wilson carecen de sentido alguno, puesto que se basan en la imposibilidad del lector para resolver el enigma (escondida bajo el ego dañado de su propia imposibilidad) dada la complejidad del mismo. Estos críticos toman la noción de la competición que ofrece el *fairplay* como una posibilidad real, en lugar del simulacro de



competición en el que en realidad consiste. Si bien el lector del policiaco puede participar en la ilusión de resolver el enigma, el relato no está ciertamente diseñado en modo alguno para que el enigma sea resoluble a imagen y semejanza de los genios deductivos *à la* Holmes, Poirot, Dupin, etc. De este modo, el *fairplay* pasaría a ser considerado como un elemento del pacto de lectura que el lector habría de asumir en tanto que parte del repertorio formal que ofrecerá la novela, no como un reto heurístico justo, posible o ni siquiera verosímil. Claudel y Wilson caen en el error, justificable en el lector casual, pero no para el crítico especializado, de criticar el pacto de lectura en el que basa la arquitectura formal del relato, lo cual carece de todo sentido, puesto que el simulacro de la competición, como elemento del pacto de lectura, se asume como elemento esencial de la obra, constitutivo del género. Tomar el simulacro de la competición por una competición real implica cuestionar los elementos que definen el género del policiaco – enigma mismo. En una idéntica trampa parece caer CHANDLER (1996) cuando ataca la verosimilitud del policiaco – enigma, pues parece también creer que un puzle más verosímil, con móviles reales, implica un *fairplay* más accesible para el lector, cuando el hecho es que todo lo más que se consigue es desplazar el pacto de lectura hacia otros parámetros, pero la inverosimilitud del *fairplay* como competición justa seguirá presente en las novelas de Chandler<sup>282</sup>.

Por mucho que Hammett hubiera trabajado para la agencia Pinkerton como detective real, la investigación en sus novelas también dista mucho de ser un documental, por más que suponga un grado mayor de verosimilitud en el simulacro del crimen. La “auténtica deducción” no se practica en novelas policiacas situadas en bajos fondos o con policías duros que trabajan a pie de calle, sino que es llevada a cabo por investigadores reales en la vida real. Es más, como señalan Klein & Keller, los investigadores humanos en realidad no usan métodos deductivos la mayor parte del tiempo, sino que recurren a otro tipo de técnicas heurísticas para resolver sus casos.

En definitiva, la literatura policiaca no deja de ser, al igual que toda literatura, un simulacro de realidad, filtrada por el arte de la escritura. Esta conclusión nos sitúa en una posición complicada, puesto que difumina las barreras anteriormente aparentes entre géneros o subgéneros: si la “auténtica deducción policiaca” nos era escamoteada en los videojuegos y a cambio se nos ofrecía la semiótica ya elaborada, resultaría ahora que desde esta nueva perspectiva tampoco podemos afirmar que se produzca ninguna “auténtica

---

<sup>282</sup> Para el cuestionamiento de la no tan clara separación taxonómica entre los subgéneros policiacos, véase, desde otra perspectiva, ROTH (1995).

deducción policiaca” en novelas, series o películas policiacas, puesto que nos encontramos ante un simulacro de investigación. El simulacro es simplemente más evidente en el género de los videojuegos, mientras que la ilusión del mismo resulta más fuerte en los géneros discursivos, donde se deja al lector más espacio para gozar del carácter ficticio del reto.

De igual modo, si el policiaco experimental o metafísico no ofrece *fairplay* o reto alguno, o bien puede que rompa las reglas, nos encontramos de nuevo con que la diferencia con una ficción policiaca estándar no sería de tipo categorial (presencia / ausencia de *fairplay*), sino que en realidad es gradual, pues refleja la mayor o menor fuerza con que el simulacro del *fairplay* se manifiesta: la auténtica posibilidad para el lector de resolver el crimen que sea parecería en realidad no haber existido nunca, tanto si en las conclusiones Poirot elabora una mistificadora operación semiótica imposible de emular, como si tal resolución final no llega a producirse nunca.

Podemos, no obstante, presentar una objeción vital a esta conclusión provisional. Argumentaremos aquí que, en realidad, el lector sí dispone de un medio para resolver los puzzles policiacos clásicos. Sucede simplemente que el procedimiento heurístico del que se valdrá tendrá más que ver con la heurística en los videojuegos que con la heurística que se le presupone desde la semiótica del detective ficcional.

A menudo, cuando vemos series policiacas o leemos ficciones policiacas que responden a patrones clásicos, estamos en disposición de predecir quién será el culpable antes que el detective o investigador ficcional. Ello es posible gracias a que, como lectores o espectadores, no recurrimos a la semiótica que la diégesis nos ofrece (la interpretación de las pistas o indicios de la historia, que denominamos “muestras”), sino que nos servimos de herramientas en el nivel extra-diegético: nuestro conocimiento del código visual o narrativo del género.

Sirvámonos de un ejemplo: cuando vemos cualquier capítulo de series policiacas televisivas incluso contemporáneas como *El mentalista* (2008-2015), *Los misterios de Laura* (2009-2014) o *Bones* (2005-), podemos prever sin problema el culpable en todos y cada uno de los episodios, si estamos habituados a su lenguaje visual y técnicas narrativas. Un plano detalle, por breve que sea, que no responda a una finalidad inmediata en la diégesis, esconderá una pista clave para delatar al culpable. Informaciones no relevantes para el desarrollo de la trama contendrán elementos de los que se servirá el detective para la resolución del caso. No obstante, a menudo no nos resulta suficiente, puesto que, aunque podamos identificar cuándo o dónde se está produciendo la ilusión del *fairplay*, no tenemos a nuestro alcance la decodificación semiótica necesaria para pasar de lo que hemos

calificado como *pistemas* (objetos o símbolos que deben ser recogidos para su examen semiótico) a *piezas* (decodificadas ya con su significado semiótico relevante). Así pues, podemos construir una herramienta heurística que se basa precisamente en la existencia del *fairplay*, pero no participa del *fairplay* como el relato asumiría en su resolución semiótica. He aquí nuestra herramienta o artefacto heurístico para resolver el misterio:

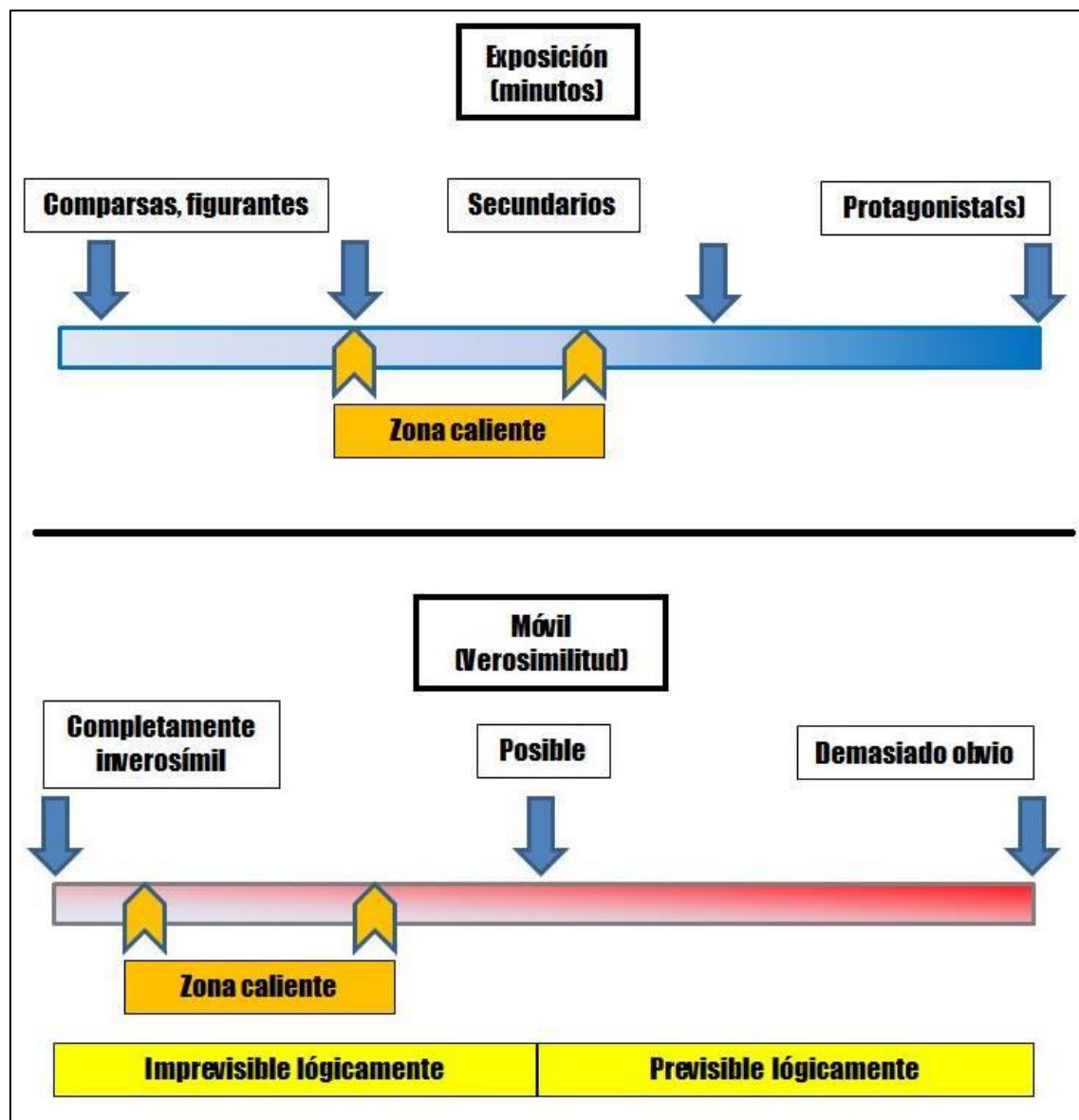


Figura 7.1.: Artefacto heurístico basado en el meta-conocimiento del código genérico o canon policiaco.

En la figura podemos apreciar los dos criterios necesarios para dar respuesta al puzle el 99% de las veces, siempre y cuando la serie repita su patrón habitual (cosa que un policiaco – enigma televisivo como los citados hace sin rubor). Estos son el tiempo de

exposición que recibe el personaje en el relato, por una parte, y la verosimilitud de su móvil en tanto que culpable, por otra.

Seguiremos para desentrañar la identidad del culpable, pues, el desarrollo de cuatro simples reglas formales a las que obliga el *fairplay* de todo clásico policiaco – enigma televisivo o cinematográfico:

1ª regla: el personaje culpable no debe ser un personaje *in absentia*. Es decir, debe aparecer en la película y debemos poder identificarle como tal (casi siempre con nombre propio) mientras aparece en algún momento del relato. Si al final del relato el culpable no resulta ser un personaje que se nos ha mostrado, no estaríamos frente a una serie o película que siga el canon del policiaco – enigma, sino ante un policiaco metafísico.

2ª regla: el descubrimiento del culpable ha de ser difícil para el espectador, por ello, el personaje culpable no debe aparecer constantemente. Ello lo expondría en demasía y pondría de manifiesto que: a) es el culpable por cómo actúa, o b) el personaje está mal construido porque no actúa como culpable cuando debiera. En otras palabras, el culpable no debe recibir tantos minutos como ninguno de los personajes protagonistas. En el canon, siempre se trata pues de un personaje secundario.

3ª regla: el descubrimiento del culpable ha de revestir la ilusión de que es lógicamente posible (de ahí la fuerza del simulacro del *fairplay*). Por ello, aunque el culpable sea un secundario, ha de recibir minutos en pantalla. Esto elimina de la lista a personajes que aparecen, pero tan brevemente que no llegan a la categoría de secundarios y sólo son meras comparsas, "figurantes".

4ª regla: el móvil del culpable debe cumplir la ilusión de que es verosímil (ya que se expondrá debidamente en la resolución final de la trama por el investigador), pero al tiempo el culpable nunca es un personaje que el espectador pueda prever fácilmente. Por ello, aunque su móvil es verosímil, jamás será obvio. Por un extremo, podemos excluir como culpables aquellos personajes cuyo móvil es absolutamente inverosímil (ya sea por su edad, posición o condiciones en el relato), mientras que por el otro extremo podemos excluir a todo sospechoso que parezca culpable de forma demasiado evidente. De ser violada esta regla, nos encontraríamos ante un *deus ex machina* con todas las de ley, que implicarían marcas de falta de habilidad narrativa o ingenio, al presentar culpables sacados de la chistera o inverosímiles: de nuevo, el espectador se sentiría defraudado y estafado en

su horizonte de expectativas con respecto al *fairplay* y esto no puede suceder en las mencionadas teleseries, ya que responden al canon de forma previsible.

Por lo tanto, el culpable en este tipo de teleseries (o incluso películas comerciales que respondan al canon) se halla siempre en una combinación de la zona caliente del secundario que recibe minutos de exposición, pero no demasiados como para llamar la atención, y la zona caliente de un móvil que sonará verosímil en la exposición (demasiadas vueltas de tuerca y el espectador se sentirá estafado por el otro extremo, de nuevo), pero que no podemos prever lógicamente a partir de lo expuesto en el relato: el móvil se construye con la ilusión de la verosimilitud, pero no olvidamos que se trata de una ilusión; será a partir de detalles insignificantes con lo que el investigador descubrirá la identidad del culpable.

Las pistas, no ya en una teleserie sino en general en el policiaco – enigma, en la mayor parte de ocasiones desafían toda deducción racional por la extrema pericia requerida y por tanto nuestra mejor posibilidad para descubrir al culpable no es usar la susodicha lógica, sino nuestro conocimiento “meta-literario” o “meta-fílmico” sobre la estructura de la narración. Si entramos en el juego semiótico, perderemos el desafío, puesto que la auténtica naturaleza de un puzzle policiaco no responde a un esquema racional, sino a la aplicación de lo que se conoce como *pensamiento lateral*. Es por ello que el Watson del relato (y nosotros con él) es incapaz de resolver ningún enigma, puesto que a menudo utiliza la lógica, sin más. Por el contrario, el Holmes del relato se servirá más de la imaginación o creatividad, además de aplicar la lógica a posteriori. Por ejemplo, he aquí algunos tropos clásicos de los relatos policiacos que implican pensamiento lateral<sup>283</sup>:

- Un “6” escrito o hallado como figura material en realidad es un “9” invertido.
- Un anillo no implica un compromiso o matrimonio, sino que representa de algún modo la letra “O”.
- Existe una pista escondida en una palabra polisémica, tal y como *eidolon*, o bien en un pronombre deíctico como “ella”, “esto”, etc.

Ninguna de estas pistas puede ser identificada racionalmente por una mente ordinaria, ni siquiera por una mente brillante, que aplique la pura lógica deductiva en lugar del pensamiento lateral. Roger Caillois definía el puzzle policiaco de esta forma: “rien ne distingue plus essentiellement un roman policier d’un problème mathématique” CAILLOIS

---

<sup>283</sup> Para una introducción y desarrollo del concepto “pensamiento lateral”, véase el clásico DE BONO (1991)

(1974: 193). Lo cierto es que, en la práctica, el puzzle policiaco no puede estar más alejado de un problema lógico-matemático. Un puzzle policiaco reviste la apariencia de un problema policiaco, pero su estructura profunda es la misma que la archifamosa adivinanza que la Esfinge propone a Edipo: ¿cuál es el único animal que camina a cuatro patas por la mañana, a dos patas al mediodía y a tres patas por la tarde? Resulta imposible encontrar la respuesta sirviéndose de la lógica deductiva pura, la lógica matemática o cualquier otro tipo de lógica que no implique pensamiento lateral. Sólo si contemplamos el problema desde un punto de vista metafórico podríamos darle una solución, al igual que sucedió con la estructura de *Mulbolland Drive*. De ahí que la solución, una vez hallada por el investigador, sorprenda al lector – espectador y le haga caer en la ilusión que él mismo podría haber llegado a idéntica conclusión.

Sin embargo, ello no es óbice para que el lector pueda resolver ciertos enigmas, basándose, de nuevo en su conocimiento previo del código. Así, a imagen de la herramienta heurística construida anteriormente para descubrir al culpable en una teleserie policiaca canónica, el lector / espectador que tenga a su disposición un vasto repertorio canónico de tropos deductivos puede dar con la solución a muchos enigmas, puesto que identificará los patrones usados por la tradición en nuevas ficciones. Un ejemplo de este repertorio puede incluir las siguientes figuras:

- Una víctima sin rostro o con un rostro no identificable por la violencia del crimen implica que la identidad de la víctima no es aquella que todo el mundo asume.
- Un asesinato a quemarropa con un arma de fuego implica que la víctima conocía a su asesino, puesto que le permitió acercarse tanto. Lo mismo puede ser aplicado a víctimas en su domicilio realizando tareas rutinarias.
- Si algunos sospechosos tienen una coartada parcial para algunos de los crímenes del relato, pero no para todos ellos, significa que es muy posible que estemos ante no un criminal, sino varios criminales que colaboran en equipo.

Y así podríamos continuar con un larguísimo etcétera, en el que se incluiría el famoso perro que no ladra, el cual recordaremos por haber sido incluido en la lista de S. S. Van Dine de prescripciones para escribir novelas policiacas. Esto revela que el propio autor del policiaco es perfectamente consciente de que el lector conoce su código y por ello los tropos deberían ser creativos, so pena de fallar en el desafío. Aquí podemos volver a nuestra novela *Du bois pour les cercueils* [RAGON (2010)], citada en el primer capítulo: el

enigma será sin duda complicado para el lector primerizo, pero para el lector conocedor del canon no supondrá un gran desafío, puesto que el tropo fundamental de la misma es un mero calco o repetición del que podemos hallar en *El valle del Terror* de Conan DOYLE (2010: 407-537): la identidad de la víctima no es la que la gente asume por su ropa, puesto que ha sido desfigurado. Elemental, querido Watson: si la película/serie o relato sigue el canon policiaco, descubrir al culpable es tarea relativamente sencilla. Si la película rompe las reglas, desviándose del canon, entonces podemos encontrarnos ante fracasos que suelen caer en el *deus ex machina*, en el caso de que lo hagan sin habilidad alguna, o ante elaboradas obras de policiaco experimental como las estudiadas en el presente trabajo, en el caso de que rompan las reglas con habilidad y justificadamente.

En otras palabras: estamos, tanto con el primer esquema heurístico, como con el recurso al repertorio previo, sirviéndonos sin duda de un tipo de inteligencia y un proceso de aprendizaje, pero no se trata de una deducción real ni de lógica, sino de lo que los psicólogos denominan *condicionamiento operante*: aplicar nuestro conocimiento previo en forma de meta-conocimiento (conocimiento de puzles similares) se ve recompensado con consecuencias previsibles (el patrón que el canon nos perfila, con sus tropos asociados). En realidad, esta forma de heurística es extremadamente parecida a las formas de saltar el procedimiento estándar con técnicas alternativas para hallar la solución que hemos constatado en nuestro capítulo anterior, “El género policiaco y los videojuegos”, con el repertorio de posibles soluciones a los puzles de los videojuegos de aventuras. De modo que, en apariencia tan alejados, puzles en videojuegos y puzles narrativos policiacos comparten métodos heurísticos similares si el jugador y el lector / espectador quieren salir triunfantes del desafío: saltar las reglas tal y como se les proponen, para buscar soluciones alternativas basadas en el meta-conocimiento del código se impone en ambos casos.

Por lo tanto, el policiaco experimental pasaría de nuevo a establecerse como categoría subgenérica con entidad propia, desde el momento en que resulta inmune a este tipo de atajo heurístico: si no existe una resolución para el crimen o bien se violan otras reglas del *fairplay*, de nada ha de servirnos como lectores nuestro conocimiento del código y del *fairplay* asociado. El policiaco metafísico o experimental encuentra su razón de ser en un canon, pero la diferencia radica en que no se trata del canon de los tropos literarios policiacos, sino en el canon literario global: desde ahí contestará las formas policiacas para explorar nuevos espacios narrativos, ya sean genéricos o bien de coordenadas temporales, espaciales, etc., como hemos estudiado en los capítulos segundo, tercero, cuarto y quinto de este trabajo. Sería imposible leer las obras propuestas, fílmicas o literarias, desde el

desconocimiento de la tradición literaria o fílmica, desde el desconocimiento de los códigos narrativos o visuales de los lenguajes en que están escritos, puesto que entonces perderían su valor de contestación a una tradición y género.

¿Podríamos, así pues, concluir que tanto el policiaco tradicional como el policiaco experimental requieren de un extenso conocimiento intertextual y, por tanto, la barrera entre ambos subgéneros se difumina de nuevo? Sí y no. En realidad, la comparación no resulta justa, puesto que aquí perderíamos de vista nuestra diferencia entre el nivel heurístico y el nivel hermenéutico. Si no establecemos la diferencia entre ambos planos, caeríamos en la conclusión errónea de que el policiaco experimental y el tradicional únicamente se diferencian por la notoriedad con la que ambos exigen una lectura intertextual. La exigencia resulta obvia desde un primer momento en el policiaco experimental, mientras que el requisito en el policiaco tradicional está escondido bajo la ilusión de que no se necesita en absoluto, de que basta con nuestras habilidades deductivas como individuo lector (no como lector experimentado de policiaco).

El policiaco tradicional requiere de un conocimiento del canon policiaco si el lector espera salir triunfante del desafío hermenéutico. Ninguna lectura de alta literatura (asumiendo que esta categoría exista) es necesaria desde el punto de vista hermenéutico, puesto que esta dimensión suele ser plana en este subgénero. Sucede al contrario en el policiaco experimental: no se requiere un conocimiento elevado de tropos de deducción ficcional, puesto que ningún reto hermenéutico se produce, o si existe, resulta accesorio.

Por el contrario, resultaría difícil darle entidad a la obra de Echenoz en el vacío, sin las referencias literarias adecuadas para decodificar su obra, como contestación al *Nouveau Roman*, o como buque insignia de la corriente minimalista, por ejemplo. *Memento* o *Mulbolland Drive* no se disfrutarán igualmente por un espectador ajeno al teatro clásico y las nociones de anagnórisis y *peripetia*, ya que ambas basan su fuerza dramática en la ejecución de estas figuras. El repertorio de cine negro clásico se asume en estas obras como parte de la contestación formal al mismo, no para trabajar sobre sus tropos con una decodificación heurística, sino como experiencia estética más próxima a la hermenéutica.

Podemos ejemplificar la oposición de objetivos en los planos mencionados con el siguiente esquema:



	<b>Policiaco tradicional o estándar</b>	<b>Policiaco experimental o metafísico</b>
<b>Hermenéutica</b>	Irrelevante o accesorio	Requiere intertextualidad, conocimiento del canon
<b>Heurística</b>	Requiere intertextualidad, conocimiento del canon	Irrelevante o accesorio

Figura 7.2.: Oposición entre la hermenéutica y la heurística en el género policiaco tradicional y el subgénero experimental.

Nuestro lector se percatará, en este punto, de que nosotros mismos hemos recurrido a criterios alejados de los tropos detectivescos para encontrar nuestras estrategias heurísticas en todos y cada uno de los policiacos estudiados desde el capítulo segundo al quinto: para *Au bonheur des ogres* de Daniel Pennac empleamos las nociones de metadiscurso y conocimiento del código; para *Je m'en vais*, de Jean Echenoz, nos servimos de criterios puramente formales como el empleo de la descripción; para desentrañar *Mulbolland Drive*, de Lynch, era necesaria una lectura psicológica-hermenéutica y en cuanto a *Memento*, de Nolan, no puede ser resuelta con una estrategia heurística, puesto que técnicamente hablando la resolución del crimen se produce en el primer minuto del relato: el verdadero reto hermenéutico reside en estudiar la disposición de la inversión y sus efectos implícitos.

En conclusión, no existe nada que podamos denominar “deducción real”, ya sea en novelas de detectives, películas, series o videojuegos: cada medio se sirve de simulacros de deducción en su lugar, de acuerdo a sus diversas posibilidades u objetivos. Tomar el simulacro de competición por una competición, o el simulacro de deducción por una deducción, nos conducirá a fatales aporías metodológicas o críticas.

En cada dispositivo discursivo de los aquí examinados, el público puede recurrir al meta-conocimiento para desarrollar estrategias heurísticas y así resolver los puzzles. En cuanto a la división entre policiaco experimental y policiaco no experimental, no puede ser concebida en términos de contestación de la tradición, canon o intertextualidad, en ausencia de la consideración de los planos hermenéutico y heurístico, o caeremos en falacias taxonómicas. En definitiva, la literatura policiaca, al ser dividida entre alta literatura (como en los casos que hemos estudiado) y de consumo de masas (como los casos que han ocupado nuestra atención en la introducción), presenta dificultades para someterse a esta división, puesto que en definitiva, no es más que literatura, que construye simulacros, mundos posibles y ficciones, ya sea con un objetivo estético o epistemológico.

Apuntemos aquí que queda por abrir una posible futura línea de investigación desde este trabajo a la heurística del lector en la literatura digital francesa. El creador y teórico Philippe Bootz no duda en definir una de las características presentes en dicha literatura como la *esthétique de la frustration*, ya que la obra se interpondría como obstáculo entre el autor y lector, constituyendo así un “signo ilegible”<sup>284</sup>. En efecto, el problema de la ilegibilidad del signo y la frustración que este fracaso provoca (ya sea en personajes o lectores) es el problema central en las narrativas que hemos considerado en este trabajo. Ni siquiera queda la escritura como desesperado criterio para anclarse verdad en el s. XXI, metaforizada en los tatuajes indelebles que Leonard fija en su piel, pues dichos tatuajes a fin de cuentas pueden modificarse, al igual que sus notas, pueden inducir al error o reflejar datos falsos. Petrificados, pasan a contener medias verdades que nunca sumarán juntas una verdad completa, o bien algo peor aún, su inversión total: mentiras que ahora alcanzan el estatus glorificado de indelebles, a pesar de la prevención de Platón en su *Fedro*: la palabra escrita no puede dialogar con nadie, no puede reflejar la verdadera sabiduría ya que es inmutable. Queda, pues, la elección del tatuaje de Leonard como la metáfora del Ulises desesperado que intenta atarse al mástil de la verdad, pero no tiene cuerdas: Leonard sabe que es el villano pero quiere ser al mismo tiempo el héroe, olvidando que esto es imposible; quiere oír el canto de las sirenas y no volverse loco. En vano: tras Joyce, no existe tal Ulises y un siglo después de Joyce no nos queda ni siquiera el *Ulysses*. Quizás sólo quede *Something in the Air* cantado por el ya también desaparecido David Bowie. Podemos tomar distancia con Echenoz, reír nuestro fracaso con Pennac, vivir una fábula irreal con Nolan, soñar pesadillas con Lynch o, cansados de que todos ellos jueguen con nosotros, refugiarnos en los juegos para, desde la ilusión de estos últimos, percibir con más claridad la ilusión de los primeros.

Silviano Carrasco Yelmo.

*Forse altri canterà con miglior plectro.*

---

<sup>284</sup> “La totalité de la situation de communication entre l’auteur et le lecteur par l’intermédiaire de l’œuvre peut constituer un signe inlisible. L’impossibilité dans laquelle se trouve la génération, même adaptative, de présenter proprement le projet de l’auteur, tout simplement parce que ce projet est inscrit dans le texte-auteur et non le texte-à-voir, répond à l’incompréhension du lecteur dans l’esthétique de la frustration.” BOOTZ (2008: 11)

## Referencias bibliográficas

### Bibliografía crítica

AARSETH, Espen (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. London, Johns Hopkins University Press.

AARSETH, Espen, SUNNANÅ, Lise & SMEDSTAD, Solveig Mari. (2003). A Multi-Dimensional Typology of Games. Level-Up – Digital Games Research Conference, Utrech.

ABESCAT, Michel & FERNIOT, Christine (2010). “Le crime paie enfin” in Télérâma.fr. Disponible en línea en: <<http://www.telerama.fr/livre/le-crime-paie-enfin,52979.php>> [última consulta el 29-09-2016]

ADAM, Jean-Michel (2005). *Analyse de La linguistique textuelle - Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris, Armand Colin, collection "Cursus".

— (2002) “Linguistique textuelle” in CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil. pp. 345-346.

AÏSSAOUI, Driss (ed.) (2006). *Dalhousie French Studies*, n° 76. Halifax, Dalhousie University.

AMAR, Ruth (2006). “Jean Echenoz : de « l'art de la fugue »” in *Dalhousie French Studies*, n° 76, pp. 85-91.

AMMOUCHE-KREMERS, Michèle & HILLENAAR, Henk (eds.) (1994). *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Crin 27.

ANDREWS, David (2004). “An Onereic Fugue: The Various Logics of *Mulholland Drive*” in Journal of film and video, n° 56.

ARAUJO, Bernardo & LIZARDO, Gonzalo (2016). “El detective de la novela negra: de la lógica deductiva a la acción intuitiva” in Quadernos de Hermenéutica, vol. 1, pp. 65-86.

- ARISTÓTELES (1995). *Organon*. Madrid, Gredos.
- (2011) *Poética*. Madrid, Gredos.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MICHEL, Marie & VERNET, Marc (2012) [1985]. *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- AYDELOTTE, W. O. (1970). “The Detective Story as a Historical Source” in *The Mystery Writer's Art*, pp. 306-325. Bowling Green, OH, F. M. Nevins.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovič (1993). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BARNEY, Richard A. (2009). *David Lynch: Interviews. Conversations with Filmmakers Series*. Jackson, University Press of Mississippi.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2002). *Simenon ou le roman gris : Neuf études sentimentales*. Paris, Éds. Textuel.
- BARTHES, Roland (1970). *Mythologies*. Paris, Seuil.
- (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil.
- BARZUN, Jacques (1961). *The Delights of Detection*. New York, Criterion.
- BAUDRILLARD, Jean (1968). *Le système des objets*. Paris, Gallimard.
- (1981) *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée.
- BAYARD, Pierre (2008). *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2010). *L'affaire du chien des Baskerville*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- BELLON, Guillaume & VACHAUD, Pauline (2010). *Le devenir-roman des Mythologies de Barthes* in *Recherches et Travaux* (vol. 77). Ed. ELLUG. Disponible en línea en: <<http://recherchestravaux.revues.org/415>> [última consulta el 20-07-15]

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003). *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

BEUCHOT, Mauricio (1999). *Heurística y hermenéutica*. México: UNAM.

BLAKE, Nicholas [LEWIS, C. Day] (1942). Introducción a HAYCRAFT (1942).

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

— (2006). “Jean Echenoz ou le roman comme ciné / cure”, in *Roman 20-50*, n° 41, pp. 167-178.

BLANCKEMAN, Bruno & MILLOIS, Jean-Christophe (2004). *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Paris, Prétexte Éditeur.

BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas (1982). *Le roman policier*. Paris, PUF.

BOLTER, David & GRUSIN, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.

BOOTZ, Philippe (2008). “Lecteur, mon aveugle” in *HAL, archives ouvertes*. Disponible en línea en < <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic/00236298> > [última consulta el 20-02-2017]

BORGES, Jorge Luis (1986). *Textos Cautivos*, in SACERIO-GARÍ, Enrique & RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1986). *El Hogar*. Barcelona, Tusquets Editores.

BOUCHY, Florence (2010). *Démystification et invention du quotidien : les objets des romans de Jean Echenoz* in BELLON & VACHAUD (2010: 77-89)

BOURDIER, Jean (1996). *Historie du roman policier*. Paris, Éditions de Fallois.

BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit.

BRUNEL, Pierre (1997). *Transparences du roman. Les romanciers et ses doubles au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, José Corti.

- BURGOS, Juan Manuel (2014). *Historia de la psicología*. Madrid, Albatros.
- CAILLOIS, Roger (1941). *Le roman policier*. Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises.
- (1974). “Puissances du roman”. Reeditado en *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- (1983). “The Detective Novel as Game” in MOST & STOWE (1983), pp. 1-12.
- CALLEJA, Gordon (2011). *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Boston, MA: MIT Press.
- CAMPBELL, Joseph (1984). *El héroe de las mil caras : Psiconálisis del mito*. México, Fondo de cultura Económica.
- CARRASCO YELMO, Silviano (2013). “Nuit et roman policier” in MONTANDON, Alain. *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris, Honoré Champion.
- CARRASCO, Silviano & TOSCA, Susana (2016). “Meta-literacy in digital worlds” in J. SÁNCHEZ-NAVARRO; A. PLANELL; V. NAVARRO y D. ARANDA (coords.): “Digital game II”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 55, pp. 31-47.
- CARTER-THOMAS, Shirley (2000). *La cohérence textuelle*. Paris, L'Harmattan.
- CASTAÑO RUIZ, Juana (2001). “El mosaico multiétnico en la obra de Daniel Pennac” in Tonos Digital, Revista electrónica de estudios filológicos, nº2, noviembre de 2001. Disponible en línea en: <[https://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/TextoMosaicoTonos2.htm#\\_ftn1](https://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/TextoMosaicoTonos2.htm#_ftn1)> [última consulta el 24-01-2017]
- CAWELTI, John G. (1999). “Detecting the Detective”, in ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews, 12:3, 44-55. Disponible en línea en: <http://dx.doi.org/10.1080/08957699909598067> [última consulta el 17-01-2017]
- CHANDLER, Raymond (1996) *El simple arte de matar (texto bilingüe)*. España, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil.

CHARNEY, Hanna (1972). "Pourquoi Le "Nouveau Roman" Policier ?" in *The French Review*, 1972, vol. 46, n° 1, pp. 17-23.

CLOUZET, Jean (1976). *Boris Vian*. Madrid, Ediciones Júcar.

COLLOVALD, Annie & NEVEU, Erik (2001). "Le " néo-polar ". Du gauchisme politique au gauchisme littéraire", in *Sociétés & Représentations*, 1/2001 (n° 11), p. 77-93.

— (2013). *Lire le noir*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

COMA, Javier (2001). *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*. Barcelona, Edita Ediciones.

CONSALVO, Mia (2007). *Cheating: Gaining Advantage in Videogames*. Cambridge, The MIT Press.

CUCHE, Denys (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales* [4e édition revue et augmentée]. Paris, La Découverte.

CUEVAS, Efrén (2005). "Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de Memento", in *Zer - Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 10, n° 18, pp. 183-198.

DAMBRE, Marc & BLANCKEMAN, Bruno (eds) (2012). *Romanciers minimalistes : 1979 - 2003*. Paris, Presses Nouvelle Sorbonne.

DARLEY, Andrew (2002). *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós.

DE BONO, Edward (1991). *I Am Right-You Are Wrong From This to the New Renaissance: From Rock Logic to Water Logic*. London, Penguin.

DELEUZE, Gilles (2002). *L'île déserte*. Paris, Les Éditions de Minuit.

DERAMOND, Sophie (2012). “Minimalisme et spatialité chez Echenoz” in DAMBRE & BLANCKEMAN (2012: 93-101).

DODUIK, Véronique & SERRE-ÉTIENNE, Blandine (redacteurs) (2005): *Le film noir américain, repères et ressources documentaires*. Paris, BIFI, Bibliothèque du Film.

DUBOIS, Jacques (1985). “Naissance du récit policier” in Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 60, novembre, pp. 47-55.

— (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.

DUROZOI, Gérard (1973). *Les gommes, Robbe-Grillet : Analyse critique*. Paris, Hatier.

DYTRT, Petr (2007). *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz*. Brno, Masarykova univerzita.

ECO, Umberto (1981) [1971]. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

— (1992) [1962]. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta.

— (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

— (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.

— (2005: 737-776). “Apostillas a *El nombre de la rosa*.” in ECO (2005) [1985].

ECO, Umberto & SEBEOK, Thomas (eds.) (1989). *El signo de los tres*. Barcelona, Lumen.

ECHENOZ, Jean (1999). “Entretien avec Jean-Baptiste Harang” in *Libération*, 16 de septiembre.

— (2014). “Busco la precisión por puro placer”: entrevista con Jesús Ruiz Mantilla en el diario El País, 26 de noviembre de 2014. Disponible en línea en: <[http://elpais.com/elpais/2014/11/25/eps/1416915713\\_796995.html](http://elpais.com/elpais/2014/11/25/eps/1416915713_796995.html)> [última consulta el 17-01-2017]

EFFRON, Malcah (2010). *If only this were a Detective Novel: Self-Referentiality as Metafictionality in Detective Fiction*. Tesis presentada para obtener el grado de doctor en School



of English Literature, Language and Linguistics. Newcastle University, Febrero. Director: Dr. Stacy Gillis.

EINSENZWEIG, Uri (1984). “Roman policier” in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, vol. III.

ENSSLIN, A., BELL, A., RUSTAD, H. (2013): *Analyzing Digital Fiction*. London, Routledge.

ESKELINEN, Markku (2001). “The Gaming Situation” in *Computer game studies*, vol. 1, número 1, julio. Disponible en línea en: <http://www.computergamestudies.org> [última consulta el 26-06-2015]

FERNÁNDEZ-VARA, Clara (2015). *Introduction to Game Analysis*. London, Routledge.

FRASCA, Gonzalo (2003). “Ludologists Love Stories Too: Notes from a Debate that Never Took Place” in *Level-Up*: artículo presentado en Level Up – Digital Games Research Conference. Editado por Marinka Copier and Joost Raessens. 4-6 de noviembre de 2003. Utrecht University. Disponible en: <[http://www.ludology.org/articles/Frasca\\_LevelUp2003.pdf](http://www.ludology.org/articles/Frasca_LevelUp2003.pdf)> [última consulta el 26-06-15]

FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard.

— (1983) [1966]. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard.

FRITH, Simon (2001). Hacia una estética de la música popular in *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, pp. 413-435. Disponible en línea en: <<http://sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf>> [última consulta el 21-01-17]

GARCÍA, Ricardo (2000). *Uso de razón: diccionario de falacias*. Madrid, Biblioteca Nueva.

GARRIDO, Manuel (2005). *Lógica simbólica*. Madrid, Tecnos.

GIANNOPOULOU, Zina (ed.) (2013). *Mulholland Drive*. New York, Routledge.

GIARDINELLI, Mempo. (1984). *El género negro*. México: UAM.

GIMFERRER, Pere (2012) [1985]. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.

GINZBURG, Carlo & DAVIN, Ana (1980): “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in *History Workshop*, N° 9, primavera, pp. 5-36.

GORRARA, Claire (2003a). *The Roman Noir in Post-war French Culture: Dark Fictions*. New York, Oxford University Press.

— (2003b). “Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French Roman Noir” in *The Modern Language Review*, vol. 98, no. 3, 2003, pp. 590–601.

GUBERN, Román (2001). *Historia del cine*. Barcelona, Anagrama.

GUERRERO ALONSO, María Luisa (1999). “La Réticence de Jean-Philippe Toussaint: el detective no sabe que la curiosidad mató al gato” in *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n° 14, pp. 69-86.

GREGORIOU, Christiana (2005). *Deviance in Contemporary Crime Fiction*. Hampshire, Palgrave Macmillan.

HAMMON, Philippe (1996). *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette.

HARPER, Ralph (1969). *The world of the Thriller*. Cleveland, Case Western Reserve University Press.

HAYCRAFT, Howard (1942). *Murder for Pleasure*. Londres, Davies.

— (ed.) (1992). *The art of the mystery story: a collection of critical essays*. New York, Carroll and Graf.

HAYLES, N. Katherine & GESSLER, Nicholas (2004). “The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in "The Thirteenth Floor, Dark City, and Mulholland Drive"”, in: *PMLA*, Vol. 119, n° 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium (May, 2004), pp. 482-499.

- HOFFMANN, Josef (2013). *Philosophies of Crime Fiction*. Essex, Oldcastle Books Ltd.
- HOUPPERMANS, Sjef (2008). *Jean Echenoz: Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.
- INGARDEN, Roman (1960). *Das literarische Kunstwerk*. Niemeyer, Tübingen.
- ISER, Wolfgang (1987). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1989). “La estructura apelativa de los textos” in *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning). Madrid, Visor, pp. 133-148.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- JENKINS, Henry (2003). “Transmedia Storytelling” in Technology Review (15 de enero de 2003). Disponible en línea en: <<https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>>
- (2010) “Transmedia storytelling and entertainment: An annotated syllabus” in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 2010, vol. 24, n° 6, pp. 943-958.
- JÉRUSALEM, Christine (2004). “La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit” in BLANCKEMAN & MILLOIS (2004), pp. 53-78.
- (2005). *Jean Echenoz: géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- (2006). *Jean Echenoz*. Adpf : Ministère des Affaires étrangères.
- JOHNSON, Steven (2005). *Everything Bad Is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York, Riverhead Books.
- JUUL, Jesper (2001). “Computer games Telling Stories? A brief note on computer games and narratives” in *Computer game studies*, vol. 1, número 1, julio. Disponible en: <<http://www.computergamestudies.org>>
- KEMP, Simon (2006). *Defective Inspectors*. Leeds, Legenda.

KLEIN, Kathleen Gregory & KELLER, Joseph (1986). "Deductive Detective Fiction: The Self-Destructive Genre" in *Genre*, n° 19, pp. 155-172.

KLEVJER, Rune (2002). "In Defense of Cutscenes" in Mayr , Frans (ed). *CGDC02 Conference Proceedings*. June 2002. Tampere, Finland: Tampere University Press.

KNIGHT, Stephen (1980). *Form & Ideology in Crime Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.

— (2010). *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*. New York, Palgrave MacMillan.

— (2011) *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*. Jefferson, NC, McFarland.

KNOX, Ronald Arbuthnott (1929). "Ten Rules for a Good Detective Story" in *Publishers' Weekly*, 5 de Octubre, p. 1739.

LAMBERT, Gavin (1975). *The Dangerous Edge*. Londres, New Left Books.

LANDOW, George P. (1992) *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

— (1997). *Hypertext 2.0*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

— (2006). *Hypertext 3.0 : Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

LAUREL, Brenda. (1993). *Computers as Theatre*. Readings, MA: Addison-Wesley.

LE HIR-LEAL, Jocelyne (1998). *L'ironie dans les romans de Jean Echenoz*. Lille, A.N.R.T, Universit  de Lille III.

LECLERCQ, René (1988). *Historia de la heurística*. México D.F., Universidad Autónoma de México.

LHOMEAU, Franck (1995). Les débuts de la Série noire

LOVE, Heather K. (2004). "Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in "Mulholland Drive"" in *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, Rethinking Tragedy (Winter, 2004), pp. 117-132. The Johns Hopkins University Press.

LYNCH, David; BADALAMENTI, Angelo; SWEENEY, Mary (2002). *Mulholland drivee* (entrevista con Serge Kaganski). Studio Canal.

McGOWAN, Todd (2004). "Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood" in *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 2 (Winter, 2004), pp. 67-89.

MAINGUENEAU, Dominique (1988). *Approche de l'énonciation en linguistique française : embrayeurs, "temps", discours rapporté*. Paris, Classiques Hachette.

MALMGREN, Carl D. (2001). *Anatomy of Murder*. Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.

MANDEL, Ernest (1984). *A social history of the crime story*. London, Pluto Press.

MANOVICH, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press.

MARTÍN CEREZO, Iván (2008). *Poética del relato policiaco*. Murcia, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2000). "La otra trama e intriga de A. Pérez Reverte" in *La nueva literatura hispánica*, 4, p. 149. Valladolid, Universitas Castellae.

MESSAC, Régis (1929). *La 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*. Paris, Champion.

MONTECCHIO, Estefanía (2012). "Asimilación, caricatura, implosión : clichés y estereotipos según Boris Vian y Vernon Sullivan". Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en línea en: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/asimilacion-caricatura-implosioncliches.pdf>> [última consulta el 27 de enero de 2017]

MOST, Glenn W. & STOWE, William W. (1983). *The Poetics of Murder*. New York, Harcourt Brace.

MOUGIN, Pascal (2012). “Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster” in DAMBRE & BLANCKEMAN (2012: 205-216)

MURRAY, Janet (1997). *Hamlet on the Holodeck*. Cambridge, MA, The MIT Press.

NOCHIMSON, Martha P. (2002). “Mulholland Drive” in *Film Quarterly*, vol. 56, No. 1 (Fall 2002), pp. 37-45 Published by: University of California Press.

MORETTI, Franco (1988). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres, Verso.

— (2000). “The Slaughterhouse of Literature” in *MLQ: Modern Language Quarterly*, Volumen 61, Número 1, marzo. pp. 207-227. Duke University Press

— (2007). *La literatura vista desde lejos*. Barcelona, Marbot ediciones.

MULLER, John P. & RICHARDSON, William J. (1988). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. London, The Johns Hopkins Press.

MURCH, Alma (1968). *The Development of the Detective Novel*. London, Owen.

MURRAY, Janet (1997). *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, The MIT Press.

NACACHE, Jacqueline (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid, Acento Editorial.

NARCEJAC, Thomas (1975). *Le roman policier – une machine à lire*. Paris, Denoël.

NOLAN, Jonathan (2001). “Memento mori” in *Esquire*, marzo de 2001.

OCAMPO, Estela (1981). *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona, Montesinos.

ORWELL, George (1946). “Raffles and Miss Blandish” in *Dickens, Dali and Others*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.

PAJARES TOSCA, Susana (2003a). *Reading Resident Evil: Code Veronica X. Proceedings of DAC03*. Melbourne, RMIT Press.

— (2003b): *Games and other things*. Entrada en el weblog de MelbourneDAC, 22 de mayo. Disponible en línea en : <[http://hypertext.rmit.edu.au/dac/blog\\_archive/000245.html](http://hypertext.rmit.edu.au/dac/blog_archive/000245.html)> (fecha última consulta: 15-07-15)

— (2005). “Implanted Memories or the Illusion of Free Action” in: BROOKER, W. (ed). *The Blade Runner Experience*. London, Wallflower Press.

— (2009). *La ludología frente al hipertexto* in Sanz, A. (ed.). *Teoría literaria con voz propia*. Madrid, Arco Libros.

— (2013). “Amnesia: The Dark Descent: The Player’s Very Own Purgatory” in:

PALACIOS, Jesús (2011). *Neonoir*. Madrid, T&B editores.

PEARSON, Nels & SINGER, Marc (eds.) (2016). *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. New York, Routledge.

PEÑA-ARDID, Carmen (2009) [1999]. *Literatura y cine : una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) (2010). *Trayectorias de la novela policial en España*. Madrid, Visor.

PLATTEN, David (2011). *The Pleasures of Crime. Reading Modern French Crime Fiction*. New York, Rodopi.

PÓLYA, George (1990) [1945]. *How to solve it*. London, Penguin Books.

PRADO BIEZMA, Javier del (1999). *Análisis e interpretación de la novela : cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

PRIESTMAN, Martin (1990). *Crime Fiction: Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. London, MacMillan.

— (2013) [1998] *Crime Fiction: From Poe to the Present*. Plymouth, Northcote House.

RABATÉ, Dominique (2004). “A l’ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit” in BLANCKEMAN & MILLOIS (2004: 37-52)

RICŒUR, Paul (1965). *De l'interprétation: Essai sur Freud*. Paris, Maison d'éditions du Seuil.

ROAS, David (2009). “¿Hay una literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas” in SANZ, Amelia (ed.). *Teoría literaria con voz propia*, Madrid, Arco Libros, pp. 171-189.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco J. (1994). *Cómo leer a Umberto Eco*. Madrid, Júcar.

ROSEMBERG, Muriel (dir.) (2007). “Le roman policier. Lieux et itinéraires” in *Revue Géographie et cultures*, n° 61 primavera 2007.

ROSENBERG, Bernard & MANNING, David (eds.) (1957). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Glencoe, Free Press.

ROTH, Marty (1995). *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens, University of Georgia Press.

RUFFEL, Lionel (2004). “Le temps des spectres” in BLANCKEMAN & MILLOIS (2004: 95-117)

RYAN, Marie Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.

— (2001) *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media*, in *Computer gamestudies*, vol. 1 issue 1. July 2001.

— (2001a) *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.

SAGÜILLO FERNÁNDEZ-VEGA (2008). *El pensamiento lógico-matemático: elementos de heurística y apodíctica demostrativa*. Madrid, Akal.

SALGADO, Gāmini (1969). *Three Jacobean Tragedies*. Hardmonthsworth, Penguin.



SANTAMARINA, Antonio (2009). *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza Editorial.

SANZ, Amelia, ed. (2009). *Teoría literaria con voz propia*. Madrid, Arco Libros.

SAYERS, Dorothy L. (1947). *Unpopular opinions*. New York, Hartcourt Brace.

— (1992). “Introduction to the *Omnibus of Crime*” (1928), in *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, ed. Howard Haycraft, New York, Carroll & Graf, pp. 71-109.

SCAGGS, John (2005). *Crime Fiction*. New York, Routledge.

SCHAFFNER, Anna Katharina (2009). “Fantasmatic splittings and destructive desires: Lynch’s Lost Highway, Mulholland Drive and Inland Empire” in *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, issue 3, pp. 270-291.

SCHOOLCRAFT, Ralph (2010). “Hard-Boiled French Style: Boris Vian Disguised as Vernon Sullivan (Authorship and Pseudonym)” in *South Central Review*, vol. 27 no. 1, 2010, pp. 21-38.

SHKLOVSKY, Viktor (1991). *Theory of prose*. Elmwood Park, Dalkey Archive Press.

SILVA, Lorenzo (2008). “Teoría (informal) de la novela benemérita” (conferencia) in ANPE. II Congreso nacional: Multiculturalidad y norma policéntrica: Aplicaciones en el aula de ELE, 26-27/09-2008. Disponible en línea en: <[http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2009\\_ESP\\_09\\_II%20Congreso%20Anpe/Plenarias/2009\\_ESP\\_09\\_02Silva.pdf?documentId=0901e72b80e6f1c3](http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2009_ESP_09_II%20Congreso%20Anpe/Plenarias/2009_ESP_09_02Silva.pdf?documentId=0901e72b80e6f1c3)> [última consulta el 01-03-2016]

SIMSOLO, Noël (2009). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid, Alianza Editorial.

SIMONS, Jan (2007). “Narrative, Games, and Theory” in *Game Studies, the international journal of computer game research*, Volumen 7, número 1, agosto. Disponible en línea en: <<http://gamestudies.org/0701/articles/simons>> [última consulta el 16-07-15]

SINNERBRINK, Robert (2013). “*Silencio: Mulholland Drive* as a cinematic romanticism” in GIANNOPOULOU, Zina (ed.) (2013).

STOTT, Carolyn (2011). “Belleville au pluriel: Representations of a Parisian Suburb in the Néo-polar” in *Hexagonal Variations. Diversity, Plurality and Reinvention in Contemporary France*, (eds) McCORMACK, J, PRATT, M. ROLLS, A. Rodopi, Amsterdam & New York: 355–370.

— (2015). “Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose: The Complex Identity of a Parisian quartier” in PORTAL, vol. 12, n°. 1, enero. Disponible en línea en: <<https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/download/4100/4569>> [última consulta el 23-03-2016]

STOUT, Rex (1941). “Watson was a Woman?” in *The Saturday Review of Literature*, Vol 23, n° 19, 1 de marzo, pp. 3-16.

SYMONS, Julian (1982). *Historia del relato policial*. Barcelona, Bruguera.

— (1993) [1972]. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*. New York, Warner Books.

TODOROV, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

— (1973). *Gramática del Decamerón* [versión española y prólogo de María Dolores Echevarría]. Madrid, Josefina Betancor.

— (1992) [1971]. *Typologie du roman policier* in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, pp. 55-65.

TOLES, George (2004). “Auditioning Betty in Mulholland Drive” in *Film Quarterly*, Vol. 58, No. 1 (Fall 2004), pp. 2-13. University of California Press.

TOSCA, Susana: vid. PAJARES TOSCA, Susana.

TRABADO, José Manuel (2012). *Antes de la novela gráfica: clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid, Cátedra.

TRUFFAUT, François (2008) [1968]. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.

TURIN, Gaspard (2006). "Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire" in *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes/Rivista Svizzera di Letterature Romanze/Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen*, n° 52, pp. 73-96.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1987). "No escribo novelas negras" in *El Urogallo*, enero-febrero, pp. 26-27.

VELLA, Daniel (2015). "The Ludic Subject and the Ludic Self: Analyzing the "I-in-the-Gameworld". Tesis doctoral. IT University of Copenhagen.

VIART, Dominique (2004). "Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ?" in BLANCKEMAN & MILLOIS (2004: 11-36)

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

WRIGHT, William Huntington (S. S. Van Dine). "Twenty rules for writing detective stories" in HAYCRAFT (1992: 189-193).

WILSON, Edmund (1944). "Why Do People Read Detective Stories" in *The New Yorker*, disponible en línea en: <<http://www.newyorker.com/magazine/1944/10/14/why-do-people-read-detective-stories>> [última consulta el 13-06-2015]

— (1945a) "Who cares who killed Roger Ackroyd" in *The New Yorker*, 20 de enero.

— (1945b) "Mr. Holmes, They Were the Footprints of a Gigantic Hound" in *The New Yorker*, 17 de febrero.

WINTER, Geneviève; GRITON, Pascaline & BARTHÉLEMY, Emmanuelle (2000). *Français seconde* (entrevista). Paris, Bréal, in ECHENOZ (2006: 229-250).

WOLF, Mark J. P. (2001). *The Medium of the Video Game*. Austin, University of Texas Press.

## Obras literarias

AUSTER, Paul (1989). *El país de las últimas cosas*. Barcelona, Anagrama.

— (2004). *The New York Trilogy*. London, Faber and faber.

BALZAC, Honoré de (2005) [1831]. *L'auvergne rouge*. Paris, Gallimard.

— (1973) [1841]. *Une ténébreuse affaire*. Paris, Gallimard.

BOLAÑO, Roberto (2015). *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

BUTOR, Michel (1966) [1956]. *L'emploi du temps*. Paris, Union Générale d'Éditions.

CERVANTES, Miguel de (2004) [1605, 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario, Madrid, Alfaguara.

CHANDLER, Raymond (2001). *El sueño eterno*. Madrid, Alianza.

— Raymond (2010). *Todo Marlowe*. Barcelona, RBA.

CHESTERTON, Gilbert Keith (2010). *El candor del padre Brown*. Madrid, Alianza Editorial.

CHRISTIE, Agatha (1997a). *The Mysterious Affair at Styles*. New York, Dover publications.

— (1997b) *El asesinato de Roger Ackroyd*. Barcelona, Molino.

— (2014a) *Asesinato en el Orient Express*. Ed. 125 aniversario. Barcelona, RBA ediciones.

— (2014b) *Cinco cerditos*. Ed. 125 aniversario. Barcelona, RBA ediciones.

— (2014c) *Diez negritos*. Ed. 125 aniversario. Barcelona, RBA ediciones.

DOYLE, Arthur Conan (2010). *Todo Sherlock Holmes*. Madrid, Cátedra (edición, introducción, notas y comentarios de Jesús Urceloy).

DURAS, Marguerite (1967). *L'amante anglaise*. Paris, Gallimard.

ECHENOZ, Jean (1992) [1979]. *Le méridien de Greenwich*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1991) [1983]. *Cherokee*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1986). *L'Équipée malaise*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1989). *Lac*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1992). *Nous trois*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1995). *Les Grandes Blondes*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1997). *Un an*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2006) [1999]. *Je m'en vais*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2001). *Jérôme Lindon*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2003) [2002]. *Au piano*. Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2013) [2006]. *Ravel*. Paris, Les Éditions de Minuit.

ECO, Umberto (2005) [1985]. *El nombre de la rosa*. Barcelona, De Bolsillo.

ELLROY, James (1990). *L.A. Confidential*. New York, The Mysterious Press.

GABORIAU, Émile (2004). *L'affaire Lerouge*. Paris, Hachette.

HADDON, Mark (2010). *El curioso incidente del perro a medianoche*. Barcelona, Salamandra.

HAMMETT, Dashiell (1969). *El Halcón maltés*. Barcelona, Alianza Editorial.

— (2012). *Todos los casos del agente de la Continental*. Barcelona, RBA.

— (2011). *Sólo te ahorcan una vez*. Barcelona, Seix Barral.

HOMERO (2014). *Odisea*. Prólogo de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón. Madrid, Gredos.

- HUGO, Victor (1971) [1862]. *Les misérables*. Paris, Gallimard.
- KERR, Philip (2007). *Una investigación filosófica*. Barcelona, Anagrama.
- LÄCKBERG, Camilla (2015). *La princesa de hielo*. Barcelona, Embolsillo.
- LARSSON, Stieg (2005). *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Barcelona, Destino.
- (2006). *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*. Barcelona, Destino.
- (2009). *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Barcelona, Destino.
- LEROUX, Gaston (2012). *Le mystère de la chambre jaune*. Paris, Livre de Poche. (1907)
- MANCHETTE, Jean-Patrick (2005) [1971]. *Laissez bronzer les cadavres*. Paris, Folio Policier (Gallimard).
- PENNAC, Daniel (1987) *La fée carabine*. Paris, Gallimard.
- (1990). *La petite marchande de prose*. Paris, Gallimard.
- (1997). *Messieurs les enfants*. Paris, Gallimard.
- (2007) [1985]. *Au bonheur des ogres*. Paris, Gallimard.
- (2007) [1985]. *Au bonheur des ogres*. Paris, Gallimard.
- (2009) [2007]. *Chagrin d'école*. Paris, Gallimard.
- (2015) [1992]. *Comme un roman*. Paris, Gallimard.
- PLATÓN (2011). *Diálogos. Vol. 4. [República]* Madrid, Gredos.
- (2011b). *Diálogos. Vol. 1. [Fedro]* Madrid, Gredos.
- POE, Edgar Allan (2007). *Filosofía de la composición*. México, Fontamara.
- (2009) *Cuentos*. Barcelona, De Bolsillo.
- PRADO, Benjamín (2012). *La nieve está vacía*. Madrid, Santillana.

RAGON, Claude (2010). *Du bois pour les cercueils*. Malesherbes, Fayard.

ROBBE-GRILLET, Alain (1964) [1953]. *Les gommages*. Paris, Union Générale d'Éditions.

— (1955). *Le voyeur*. Paris, Éditions de Minuit.

— (1965) *La Maison de rendez-vous*. Paris, Éditions de Minuit.

SÁBATO, Ernesto (2013). *El túnel*. Madrid, Cátedra.

SACKS, Oliver (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Madrid, Anagrama.

SARTRE, Jean-Paul (1982) [1964]. *Les mots*. Paris, Gallimard.

TOUSSAINT, Philippe (1991). *La Reticence*. Paris, Minuit.

VIAN, Boris [Vernon Sullivan] (1946). *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris, Éditions du Scorpion.

— (1947). *Les morts ont tous la même peau*. Paris, Éditions du Scorpion.

— (1948). *Et on tuera tous les affreux*. Paris, Éditions du Scorpion.

— (1950). *Elles se rendent pas compte*. Paris, Éditions du Scorpion.

## **Películas**

AMIEL, John (1995). *Copycat*.

COSTA-GAVRAS, Konstantinos (1989). *Music Box*. [La caja de música]

CURTIS, Hanson (1997). *L.A. Confidential*.

DEMME, Jonathan Demme (1991). *The Silence of the Lambs*. [El silencio de los corderos]

FINCHER, David (1995). *Seven*.

— (1999). *Fight Club*. [El club de la lucha]

FLEMING, Victor (1939). *The Wizard of Oz*. [El mago de Oz]

HAWKS, Howard (1946). *The Big Sleep*. [El sueño eterno]

HUSTON, John (1941). *The maltese falcon*. [El halcón maltés]

LYNCH, David (1997). *Lost Highway*.

— (2001). *Mulholland Drive*.

— (2006) *Inland Empire*.

LITVAK, Anatole (1967). *The Night of the Generals*. [La noche de los generales]

MOORE, Simon (1991). *Under suspicion*. [El silencio de la sospecha]

MULCAHY, Russell (1999). *Ressurrection*.

NOLAN, Christopher (2000). *Memento*.

— (2005). *Batman Begins*.

— (2006). *The prestige*. [El prestigio]

— (2008). *The Dark Knight*. [El caballero oscuro]

— (2010). *Inception*. [Origen]

— (2012). *The Dark Knight Rises*. [El caballero oscuro: la leyenda renace]

— (2014). *Interstellar*.

NOYCE, Phillip (1999). *The Bone Collector*. [El coleccionista de huesos]

PREMINGER, Otto (1944). *Laura*.

PROYAS, Alex (1998). *Dark City*.



- RITCHIE, Guy (2009). *Sherlock Holmes*.
- (2014). *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. [Sherlock Holmes: Juego de Sombras]
- RUSNAKL, Josef (1999). *The Thirteenth Floor*. [Nivel 13]
- SCOTT, Ridley (1982). *Blade Runner*.
- SCHAFFNER, Franklin J. (1968). *Planet of the Apes*. [El planeta de los simios]
- SHYAMALAN, M. Night (1999). *The Sixth Sense*. [El sexto sentido]
- SINGER, Bryan (1995). *The Usual Suspects*. [Sospechosos habituales]
- TAMAHORI, Lee (2001). *Along Came a Spider*. [La hora de la araña]
- TSUI, Hark (2010). *Detective Dee y el misterio de la llama fantasma*.
- WAN, James (2004). *Saw*.
- WILDER, Billy (1944). *Double indemnity*. [Perdición]
- (1950) *Sunset Boulevard*. [El crepúsculo de los dioses]

## Series

- Bones* (2005 -).
- CSI: Las Vegas* (2000-2015).
- Canción triste de Hill Street* (1981-1987).
- Castle* (2009-2016).
- Colombo* (1971-2003).
- Expediente X* (1993 -).
- House* (2004-2012).

*El Mentalista* (2008-2015).

*Mentes criminales* (2005 -).

*Los misterios de Laura* (2009-2014).

*Modern Family* (2009 -).

*The Office* (2005-2013).

*Los Soprano* (1999-2007).

*Seinfeld* (1989-1998).

*Se ha escrito un crimen* (1984-1996).

*SHERLOCK* (2010 -).

*Starsky & Hutch* (1975-1979).

*Twin Peaks* (1990-1991).

## **Videojuegos**

*Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* (Bethesda, 2005).

*Flashback* (Gold Ltd., 1992).

*Heavy Rain* (Quantic Dreams, 2010).

*Jack Orlando* (Toontraxx, 1997).

*L.A. Noire* (Rockstar Games, 2011).

*Max Payne* (Rockstar Games, 2001).

*Murdered: Soul Suspect* (Airtight Games, 2014).

*Sherlock Holmes: Nemesis* (Frogwares, 2007).

*Sherlock Holmes: The Case of the Silver Earring* (Frogwares, 2004).

*Super Mario Bros* (Nintendo, 1986).

*Tetris* (varios, 1984).

*The Longest Journey* (Funcom, 1999).

*The secret of Monkey Island* (LucasArts Games, 1990).

*The secret of Monkey Island 2: LeChuck's Revenge* (LucasArts Games, 1991).

## Juegos de mesa

EDWARDS, GOLDBERG & GRADY (1981). *Sherlock Holmes, detective consultor*

## Webgrafía

*18-Minute Analysis By Christopher Nolan On Story & Construction Of MEMENTO* .  
Entrevista a Christopher Nolan sobre *Memento* en YouTube, en el canal *Eyes on Cinema*:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=qduOF\\_sl1IQ](https://www.youtube.com/watch?v=qduOF_sl1IQ)> [Última consulta el 20-02-2017]

IMDB (Internet Movie Data Base): <http://www.imdb.com>

LAINFORMACIÓN.COM (2009). “La novela negra vende 1,5 millones de ejemplares en el primer trimestre, el doble que el año anterior” ([lainformacion.com](http://www.lainformacion.com), 21-07-2009), disponible en línea en: < [http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/la-novela-negra-vende-1-5-millones-de-ejemplares-en-el-primer-trimestre-el-doble-que-el-ano-anterior\\_f9wpukgCJIWkIPwDggeAn2/](http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/la-novela-negra-vende-1-5-millones-de-ejemplares-en-el-primer-trimestre-el-doble-que-el-ano-anterior_f9wpukgCJIWkIPwDggeAn2/)> [última consulta el 29-01-2017].

*Memento* ---- *march 16*, página web oficial: <[www.otnemem.com](http://www.otnemem.com)> [última consulta el 13-02-2017]

EL PAÍS (2013). “La novela negra supera a la histórica en España” (El País, 26-01-2013), disponible en línea en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/26/elemental/1359185748\\_135918.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/26/elemental/1359185748_135918.html)> [última consulta el 29-01-2017].

Shake News: “Sherlock Holmes: The Secret of the Silver Earring” (Tutorial) <<http://www.shacknews.com/game/sherlock-holmes-the-secret-of-the-silver-earring/screenshots>> [última consulta el 21-02-2017].

Syndicat National de l'Édition, “LES CHIFFRES CLÉS DE L'ÉDITION 2015, DONNÉES 2014”. Source : « Repères statistiques France 2015, données 2014 ». <[https://www.sne.fr/wp-content/uploads/2014/08/chiffrescles\\_juin2015.pdf](https://www.sne.fr/wp-content/uploads/2014/08/chiffrescles_juin2015.pdf)> [última consulta el 29-09-2016]

LA VANGUARDIA (2014). “La novela negra exhibe músculo en la Feria del Libro” (La Vanguardia, 10-062014) disponible en línea en: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140610/54409787728/pasion-por-el-crimen-la-novela-negra-exhibe-musculo-en-la-feria-del-libro.html>> [última consulta el 29 -09-2016].

Vida Extra: “'L.A Noire', su tecnología de reconocimiento facial se llevará a todo el cuerpo”. Disponible en línea en <<http://www.vidaextra.com/accion/la-noire-su-tecnologia-de-reconocimiento-facial-se-lleva-a-todo-el-cuerpo>> [última consulta el 15-12-2017]

